

المكتبة
محمد زكريا علي صبح

الناشر: مؤسسة شباب الجامعة
للطباعة والتوزيع
ت ٣٩٤٧٢ الإسكندرية

الإيداع الفقهي

دكتور
محمد عزيز تظي

١٩٨٥

الناشر
مؤسسة البحوث والدراسات
للطباعة والنشر والتوزيع
٢٩٤٧٤ بالاسكندرية

تقديم

كانت هذه الدراسة التي أوجزناها في هذا الكتاب وليدة معاناة علمية ترجع أصولها إلى عهد دراستي بالجامعة فقد كنت أدرس العلوم الفلسفية والنفسية والاجتماعية بكلية الآداب وفي ذات الوقت كنت أمارس الفن وأراعى دراسي الفنية بكلية الفنون الجميلة إلى أن وفقني الله فجمعت بين هاتين الدراستين الفلسفية والفنية .

وبدأت مرحلة الدراسة المتعمقة عقب تخرجي من مرحلة الليسانس والكالوريس ثم فتحت آفاق المعرفة والثقافة بالاحتكاك الفني والأدبي والفكري وبمعايشة حركة إنتشار العلم والثقافة والفن ، ولقد حشني دائما أستاذ جليل له منزلة الآب الروحي على إرثياد هذا الميدان والذي أهديه صفحات الكتاب لأنها ثمرة غرسه ووفاء لاستاذته . وقد قصدت منذ البداية إلى تحديد الهدف بوضوح أمام ناظري أن أسد نقصا في مجال فلسفة الجمال وتاريخ علم الجمال وفلسفة الفن والنقد الفني .

وإني أقدم لقراء العربية أهم بحث من مباحث علم الجمال أو الاستطيقا حيث يكثر التجنى والمخلط في فهم وخلفية هذا اللون من ألوان المعرفة . ولقد كانت الفرصة متاحة خلال قيامي بالتدريس بكل من جامعة المنيا وجامعة طنطا خلال العام الجامعي المنصرم لاستقراء مدى استجابة طلاب الجامعة وغيرهم من الناشئين والمهتمين بهذا النوع من الدراسة الفلسفية التي يمتزج فيها العلم والفن بصدد مشكلة من مشكلات مبحث القيم أو الأكسيولوجيا ألا وهي قيمة الجمال .

وتعتبر مساهمتي بهذا الكتاب جزءا من مشروع كبير أردت به أن تستكمل المكتبة الجامعية لهذا العلم الناشئ . والذي يعتبر حبر الزاوية في الدراسة النقدية وفي دراسة الفن وتاريخ الفنون والنظريات الجمالية .

وحين فرغت من إعداد الخواصط المربضة للكتاب مستنيراً بذلك الجهد الأكاديمي الذي تفرغت لدراسته قرابة سبعة أعوام ليكتمل البحث - على قدر الامكان - لأن هذا الميدان يتميز بصعوبته وبطرافته أيضاً - وخاصة أن البدايات الأولى لكل علم ناشئة تحتاج إلى تأصيل فلسفي ومنهج علمي ودراسة شاملة متكاملة لتستغرق جهداً كبيراً ووقتاً طويلاً .

وعلى هذا النحو يمكن أن نقرر من البداية أن مجرد الاحساس بالجمال أو الشعور به لا يمكن أن يكون موضوعاً لعلم الاستطيقا *Esthétique* أو علم الجمال كما يقرر ذلك أينين سوريو *E. Souriau* في كتابه *L'aveir del'esthetique* (P. 51) بقوله : « أن كان انطباع الجمال هو ما يميز الاستطيقا إلا أنه لا يمكن أن يكون موضوع الاستطيقا علماً » .

ومن جهة أخرى نجد شارل لالو *ch. lalo* يحرص تماماً على استبقاء مفهوم القيمة الجمالية ضمن موضوع علم الجمال بينما نجد الرأي المعارض له مثلاً في رأي كل من ماكس دسوار *Max dessoir* وأوتيتس *Witz* ومن ثم نجد أن الاتجاه الأول يقول بأن موضوع الاستطيقا هو قيمة العمل الفني بينما نجد الاتجاه الثاني يقول باستبعاد القيمة من موضوع الاستطيقا بوصفها فكرة تنصب على الأشياء أو منجزات الفن .

كما سنفرّد كثير من قضايا ومشكلات علم الجمال من خلال كتاب آخر تستكمل إعداده عن تاريخ علم الجمال نشأته وتطوره .

ويتعين علينا أيضاً أن نشير إلى دلالة كلمة استطيقا قبيل الخوض في مشكلاتها فمعنى كلمة استطيقا *esthetique* أو *æthetica* مشتق من كلمة الحساسية الوجدانية هي *Aestheia* ويعتبر أول من استخدم مصطلح الاستطيقا هو

الفيلسوف الألماني الكسندر جوته بوجارت (١٧١٤/١٧٦٢ م) للدلالة على هذا العلم وتفسيره كما نجد تعريفا شاملا للعلم في دائرة الفنون يقرر بأن موضوع الاستطياتية يتم أساساً بأصول ومشكلات النظرية الجمالية خاصة تلك التي تتناول بالدراسة مشكلة طبيعة الجمال والقيمة الجمالية والتجربة الجمالية والملاقة بين الجمال والصدق من ناحية وبين الجمال والخير من ناحية أخرى .

وعلا لا شك في أن هذه المحات عن العلم ومشكلاته تحملنا إلى أبواب مشكلة الابداع الفني أو الجمالي التي تمتد برهق حجر الزاوية في علم الجمال ، إذ أن مشكلة التفوق تأتي بما لها وكذلك مشكلة النقد والحكم تأتي بعدها ، بل أن محاولة تأريخ الفن والاتجاهات والمدارس الفنية يستند أساساً إلى الإبداع الجمالي .

وقد رأينا أن نقدم لكل حلقة من حلقات الدراسة بذكر النقاط العامة لتحسين الدارس والقارىء على تتبع الأفكار في مجلتها ، وحرصنا على أن نشرح بإيجاز ونشير إشارات تاريخية إذا ما تطلب ذلك مع استعراض مشاكل مناهج علم الجمال وطرائق البحث فيه على وجه العموم ثم تخصيص الدراسة للإبداع والانس الجمالية التي يقوم عليها من خلال تتبع النظريات المختلفة على مر العصور ولم ينوتنا أيضاً تناول آراء ونظريات الفلاسفة وعلماء الجمال ثم نختم الدراسة بإيراد مكونات العملية الإبداعية والكشف عن ميكانزم الابداع الجمالي ونلتحق الجزء النظري بمرجع مختصر عن تلك الدراسة التطبيقية للإبداع الجمالي .

وحسبى من ذلك الممسل أنى للخير سميت وللجمال رغبته ولحق أردت

وعلى الله قصد السبيل ؟

محمد عزيز نظمي سالم

الاسكندرية أكتوبر ١٩٨٤

إذا ما حاولنا أن نكشف عن مدى الطلاقة الإبداع الفنى عن الفنانين ، فيتعين علينا أن نتلوه من خلال منجزاتهم الفنية ، اذ يمكن أن تتجول في معرض أو متحف وتأمل اللوحات والنماثيل أو تنظر إلى مناطق الآثار القديمة أو منشآت العمارة ، أو ترهف السمع إلى لحن موسيقى أو تقرأ قصيدة من الشعر أو قصة أو حتى تشاهد عملاً مسرحياً حيث تتعرف من خلال تدفوقنا للآثار الفنية على أسلوب العمل الذى يتشابه مع أسلوب الصناعة الحرفية سواء بسواء ، ولكن هذا التشابه لا يشير الى التماثل بين أساليب الممارسة عند كل من الفنان والحرفى .

وبقدر ما نعتبر أن الفنان هو الاصل فى العمل الفنى ، بقدر ما يكون العمل الفنى معبراً عن هذا الاصل .

نحن انما نلص مدى اصالة الإبداع الفنى عند الفنانين من خلال منجزاتهم الفنية .

فما هو هذا الامر الذى يلتقى عنده أو يختلف فيه كل من الفنان المبدع والحرفى التقليدى ، لاشك أن المصناعات الفنية والصناعات اليدوية والحرفية تتمثل فيما غاصية الشيئية قالته مائل فى كل عمل فنى ، فى التماثل والحجر ، فى اللحن والصوت فى اللوحة والالوان - كما أن غاصية الشيئية تتمثل فى الانتاج الحرفى واليدوى ، ولكن ليس هذه الخاصة هى المدى أو المنتهى الذى يقف عنده العمل الفنى المبدع ، اذ أن الإبداع يتجاوز مجرد الشيئية لأن الفنان المبدع لا يمتنع الموضوع أو الشيء الخارجى فحسب بقدر ما يمدح اول أن يرى الاشياء من خلال معطيات الحس ونقاء الرؤية الجمالية الفريدة المتميزة عن الشيء ذاته ، فالأثر الفنى المبدع ليس شيئاً جامداً بقدر ما يكون أثراً لعملية خلاقه ، ويتصف هذا الامر الفنى بالتجديد والابتكارية والتفرد فيشدها اليه ، نفتتح أعيننا لتأمل ونعز به

بالرغم من أنه يعتمد عما هو مألوف لدينا فستغرق في وجود ذوقى يرتقى إلى قمة
الشهود ، وحضور حقيقة العمل الفني فنتمكن من قنص ذبذباته خلال هذه التجربة
الابداعية الفريدة .

ولو تأملنا أسلوب العمل الفني ذاته من حيث انه صناعة لها تقاليدها الفنية أى
التكنيكية فاننا نراه يتشابه مع أساليب لصناعة الحرفية اليدوية وهذا الامر يلتقى
عنده كل من الفنان والحرفى من حيث أسلوب العمل .

وإذا ما تتبعنا تطور الفن التشكيلي ، فاننا نجد أن نقطة انطلاقه تبدأ من
الانسان الذى يتمتع بموهبة الرسم أو القدرة الابداعية على التشكيل وفيما يمثل
هذا الانسان المبدع من موضوعات العالم الخارجى أو التخيل الابداعى فإن
ما يراه الفنان من اشياء وخيالاته كشجرة مثلاً تثير طاقته الفنية فينطلق ليبر عن
تأثره بهذه الشجرة وما يحيط بها من انطباعات وهذه الانطلاقة تصحبها موجه
عازمه من التوتر النفسى الذى تهز كيانه الباطن ووجدانه وتحفز على الانيان
بحركات وسلسلة من العمليات الفنية ، استجابة لما رآه ولاحظه أو تخيله وما أحس
به وأثر في نفسه فيدفع الفنان الى أن يبر عن تأثره بالفعل أو بالتعبير، فيستعين
بقدرته على التشكيل والتصوير فى اكتشاف حقيقة الاشياء أو الموضوعات الجمالية
ويتمايش الفنان التجربة الابداعية ، فالفنان التشكيلي من خلال معطى الحس -
والحسوس البصرى اكثراً بما - يتلقى الموضوع الجمالى أو الرؤيا الاولى فيفتتح
وعيه ويقتصرها فيستيقظ وجدانه ويتور - ويستعد للعمل وتختلف درجة أو حدة
الحالة الوجدانية التى يحس بها ، فقد تكون ماسة مباشرة أو حالة من التسلسل الشديد
يظل يؤثر الفنان حتى يقوم بالتعبير عنه - وية -ن الانفعال الوجدانى بالرؤية
الجمالية بتعبيرات حسية عصبية تجعله مرهف الاحساس له حدة الرؤيا ومقدرة على

التسجيل والترجمة المتكاملة للتكوينات الداخلية للموضوع تلك التي نمشوشبت عليها غلالة من الغموض فيعمل على جلاء غموضها وإبرازها وتجديفها أى ينتقل بها عن حالة الكون حالة الظهور أو من حالة الحمل المستور الى حالة الولادة الظاهرة وإذا ما أممنا النظر في تلك الحالة الوجدانية التي يشمر بها الفنان ، لتبيننا أن العمل الفني يأتى أول ما يأتى كـرغبة ملحة قوية لا يستطيع الفنان أمامها المقاومة فيلتقى بموضوعات الرؤيا الجمالية الخارجيه أو المتخيله لا يمكن تشفيها في تحقيق فرض على كما يفعل الحرفى أو التطبيقى لا يمكن له ينقلها بمخادفها مثلما تفعل (آلة التصوير أو الكاميرا) - إنما يخلطها من جديد وهذا فرق أساسى بين الفنان المبدع والصانع الحرفى .

ولكن كيف يتم هذا الخلق أو ذلك الابداع ؟

ان الفنان التفكيلى يحاول اعادة التشكيل ، مستغلا في ذلك الوسيط أو المادة بحيث يخرج الاثر الفنى في النهاية محققا للصورة الاولية التي كانت موضوع حدس الفنان .

وتتدخل المادة وحدها يتها الذاتية كعامل أصيل في التجربة الفنية فأنها حينما تكشف عن ثرائها لحس الفنان المرهف تتيح له ممارسة قدرته على التشكيل والتعبير الحق في حرية ومرونة ومطاوعة واستجابة سريعة ، فمثلا نجد أن سطح القماش الاملس قد لا يكون صالحا لان نرسم عليه شجرة عجفاء غير ملساء وسرطان ما يطروح الفنان هذا السطح فيجعله صالحا لقبول صورة الشجرة غير الملساء وهذا ما يعرف لدى الفنانين بـملس السطح Texture ، وإذا نظرنا الى مشكلة المادة وطوبىها من زاوية أكثر شمولا فانتا نجد أن في سيطرة الفنان عليها معنى أعمق يسجل انتصار الفنان على الطبيعة من حيث قدرته الخلاقة التي تهدف الى تحقق

الفعل الارادى الذاتى أى ابداع عالم ليس كالعالم الخارجى ، عالم يستهدف تأكيد الوجود الانسانى فى مساراته وانطلاقاته الخصبية نحو العمل والفكر والخيال والكشف والاختراع والوعى والتقدم وتنمية المدارك الذهنية والذوقية والحسية بما يؤكد فيه هذا الوجود الانسانى من حق وغير وجهال ومعرفة واستعلاءه على عالم الطبيعة وموات الابدان لان موقف الفنان من شكل الاشياء الخارجية التى يمكن ادراكها ادراكا حسيا من زاوية الخط أو السطح أو البنية أو Structure أو وظيفته أو حركاته وسكناته - ليس موقف المبرر عن جوهر أو حقيقة الاشياء كما هى فحسب اذ أنه يحس بأن الاشياء كما تبدو فى الطبيعة ليست كاملة أو متكاملة فىسمى إلى انماها واكملها وايضاها مستخدما فى ذلك الخبرات الجمالية المتنوعة وحسية احتكاكك الدائم بعالم الحس واللون والحركة كروية وكسنع وكللمس حيف يتم التواصل أو تنشأ علاقة بين الفنان بموضوع الرؤيا الجمالية التى يشعر الفنان بتفرد تجربته الجمالية فيشير فى نفسه اليقظه والانتباه والتفتح وبقدرة ثراء الفنان واصالته ورهافة ذوقه الفنى يكون أقدر على الاستجابة والتأمل الذوقى والاستغراق فيه بكل كيانه فيتغور اعماق الشئ بابعاده ويقتضى الحقيقة من الواقع والباطن من الظاهر .

ولعلنا نسأل عن الطريق الذى يقطعه الفنان لى يصل إلى التعرف على الحقيقة المتكاملة على الموضوع تلك الحقيقة التى يحاول إبرازها فى عمله الفنى .

ان الاجابة على هذا السؤال تحملنا إلى أبواب مشكلة الابداع الفنى ، وأول ما يصادفنا مع بدايات عملية الخلق هو فصل الاستغراق وهو يتمثل فى احساس الفنان الباطن بالشئ أو بالصورة الجمالية فى سياق التشكيلات وكنهه من الاطارات الضبابية غير الواضحة تماما . وخلال هذا الاستغراق تذوب الصورة فى غمار

ذات الفنان ولا يلبث هذا الاحتكاك الفريد أن يتحول إلى نوع من الاتحاد بين الشيء والفنان يستقلب كل منهما الآخر ، فتملك الصورة على الفنان مشاعره وبذلك الفنان على الصورة تدريجياً ارادة التعبير التي تتكشف رويداً رويداً وتتضح حتى يتجلى عنها الضباب الأولى .

وعلى هذا فعينما يبدأ الفنان في التعبير عن الصورة تخرج حاملة لونه نتيجة للاختار الشعوري الذي سبق الولادة الفنية المبكرة والذي يصاحب نمو وتكامل الصورة أو المولود من خلال التشكيلات التجريبية الفنية أو (الاسكتشات) وفي نهاية الامر يرى الصورة النهائية وقد أصبحت الصورة الخارجية زائد الفنان فيكون هذا عملاً فنياً له طابعه الفريد المتميز ودلالته الواضحة .

هذا من حيث التخطيط العام لأسلوب الإبداع ، ولكن قد تختلف النزعات والمدارس الفنية تبعاً لابرازها عنصر العملية الإبداعية دون الآخر ، فالبعض يهتم بعنصر التشكيل الخارجي ولا يلقى بالاً إلى المضمون الذي يتمثل فيه تعامل الفنان مع الموضوع فيأتي عمله لا موضوعياً ولكنه يتسم بالصيغة الحية التشكيلية للظاهرة الجمالية أو الإنشاء كما هو الحال لدى أصحاب النزعة الهندسية أو المعيارية أو الذين يهتمون بالضوء والظل أو اللون وتحليله كما هو عند التأثرين أو الانطباعيين impressionists وبعضهم يهتم بماهية الشيء أو بمعرفة طبيعته دون ما أهتمام بالاصول الفنية المرعية مثلاً في النزعة التعبيرية expressionism الساذجة أو الوحشية الفوفيزم Fauvoism أو السريالية surrealism التي تقتصر على إبراز المضمون العقل للموضوع . وسنرى من خلال الدراسة التجريبية لموضوع البحث مدى الاختلاف بين الفنانين من حيث درجة التأثر أو شدة ومعاماة التجربة الإبداعية وأساليب التعبير عن الصورة أو الرؤى الجمالية . فن استقراء

حالات العمل الفنى تتعرف على تاريخ العمل الفنى من خلال الفنان ونستشف
تجربته فى الحلق والإبداع ويمكن أن نضع تصنيفا للفنانين من هذه الناحية يسكون
كفرض أول نضعه على بساط البحث والتحقيق التجريبي فى هذه الرسالة :

(١) طائفة من الفنانين يترجمون انطباعهم أو تأثرهم ترجمة فورية تنصب
فى العمل الفنى ذاته وكأن العمل الفنى أو التعبير يقفز من خلال الرؤيا الجمالية
المباشرة على موضوع العمل الفنى .

(١) وطائفة أخرى يعانون من هذا التأثر ثم يمر عليهم فترة قد تطول أو
تقصر من المماناة إلى أن يختصر العمل الفنى قبل أن تتحقق الصورة ويمكنهم التعبير
عنها - فالشكل ينمو شيئاً فشيئاً وينتقل من مرحلة لأخرى ويضيفون على
الصورة عناصر أخرى من سابق تجربتهم ، ويعالجون موضوعاتهم الفنية من محصلة
أعمالهم القديمة ويقومون بمحاولات من الحذف والإضافة والتمييز حتى يصل
أو يكاد يصل إلى ما كانوا يبحثون عنه .

هذه هى المشكلة الأساسية فى هذا البحث أو بمعنى آخر هل يبدع الفنان
للصورة ويترجم عنها بطريقة فورية مباشرة وكاملة أى أنه الإبداع لا يكتمل
دفعاً واحدة ويمر بمراحل معينة تنتهى بتكامل الصورة .

ويتعين فى هذا البحث التجريبي أن نصل إلى رأى فى هذه المشكلة من خلال
الاستبانات أو الاستبيانات الميدانية التى أعدناها لبحث هذا الموضوع ، ويجدر
بنا قبل أن تعرض للدراسة التجريبية أن نلقى ضوء أكبر على مشكلة الإبداع من
خلال وجهات النظر المختلفة ومواقف المدارس فيما يختص بالإبداع الفنى .
وأنا لا نسلّم مقدماً برأى من هذه الآراء إلا بعد روية وأناة وبعد ما يتكشف عنه

البحث الاستطيق بمجالها النظرى والتجريبى وما يسفر عنه من نتائج علمية واضحة وقوانين .

وبما لا شك فيه أنه يتعين علينا قبل الخوض فى غمار مشكلة الإبداع أن نبين أهمية هذا البحث ومنهجنا الذى التزمنا فى الكشف عن جوانبه للوصول إلى تفسير مشكلة الإبداع الفنى وهو بلا ريب حجر الزاوية فى الدراسات الجمالية .

ومن المؤكد أن الإبداع الفنى هو النبع الأصيل الذى ينطلق منه العمل الفنى فيكون ممبداً يصدق على نفسية الفنان وتفاعله مع البيئة بمفهومها العريض منذ كشف لنا من خلال هذه المعاناة روعة هذه الأعمال وما تنطوى عليه من أصالة فى الخلق والإبداع .

ولعل فهمنا لطبيعة العمل الفنى وحقيقة الإبداع وغايته ؟ لا يتيسر إلا بعد اتخاذ موقف تصفى جمالى واضح ومحدد ، وحاجة الفنان فى هذا الموقف لا تقل عن حاجة الناقد والفيلسوف وعالم النفس وعالم الاجتماع ، من حيث دلالة العمل الفنى الذى يعبر عن رؤى جمالية مباشرة فى الحياة يتقدم بها الينا الفنان المبدع الذى صبرته التجربة وأنضجه التحصيل .

وعند محاولة التفسير لهذا الموقف يلتقى الفن والفلسفة من خلال المظاهر أو العمليات الجمالية . ومن ثم فاختيار موضوع البحث محاولة لفهم طبيعة هذا الالتقاء فى لون من ألوان التعبير الجمالى هو الفن التشكيلى ولناقشة القضية الأساسية فيه إلا وهو الإبداع الفنى فيما يتصل بفنونا التشكيلية المعاصرة .

ويعتبر موضوع البحث لون طريف من الدراسة الجمالية ، تمثل كل دلالة يدل ظهور منجزات العمل الفنى والآثار الفنية فى حياتنا الحديثة والارتباط بين

تمثل تطورنا الفكرى والحضارى ثم تمثل هذه اللبّدات فى الأطار الإنسانى الخلاق .
وما لاشك فيه أن ما أنتجه الفنانون من روائع كثير جدا ، لكن رغم
كثرته ليستحق منا الوقوف على كيفية الانتاج الرائع ، لأن هذه اللوحات
والمصنّفات الفنية تعد مشاركة إيجابية وولادة جديدة يضفيها الفنان المبدع فى الحياة
الفنية ولأنها أساس التقدير الجمالى لقيمة العمل الفنى ذاته ولنضج الفنان أيضا ،
وهذا العديد من الآثار الفنية المنتجة استطاع البعض أن يعرضوا لمظاهر حياتنا
الفنية المعاصرة وأن يشخصوا دورنا الحضارى وأصالة من خلال الأطر أو
الأنساق أو أنماط التعبير الفنى بابرار ملامح وسمات الشخصية الفنية ؛ وأيضا من
خلال القضايا الإنسانية العامة .

والهدف من هذه الدراسة إبراز العلاقة بين عناصر الإبداع الفنى ، بتوضيح
وظيفة التعبير التى ترجع إلى الخبرة التكنية والتدريب الفنى وبين قوة المحسوس التى
ترتبط مباشرة بالإبداع الفنى كخلق أصيل بدون ممارسة أو تدريب أو تعلم ، أو
بمعنى أدق أننا نهدف أولا من هذه الدراسة إلى تفهم وتفسير العمل الفنى من
خلال معرفتنا على إمكانات العملية الإبداعية ؟ ولقد أمددنا بفضل التوجيه
والارشاد العلمى إلى تحديد مشكلة الإبداع الفنى فى إبرباطها وابرار عناصرها
الأولية ، وخصصنا مجال الدراسة الميدانية على التعبير التشكيل .

وما هو جدير بالإشارة أن هذه الدراسة تدخل فى نطاق الدراسات الجمالية
من حيث اتصالها بالفن من ناحية الموضوع ، وفيها يتعلق بالمنهج وطرائق البحث
فإنها تنهج منهجا تكامليا ؟ ذلك لأن طبيعة موضوع البحث تمثل لقاء بين الفن
والفلسفة من خلال عملية نفسه فى المجال والبيئة الاجتماعية للفنان ، ومثل هذا

الارتباط المنهجي لا يجعل البحث خاصا بالفن والصيغة التشكيلية البحتة ، كما لا يمثل مسألة سيكولوجية فحسب بل هو يمثل أدق وأهم عملية في الدراسات الجمالية بمجالها النظري والتجريبي .

والكتابة في علم الجمال أو فلسفة الفن تثير دائما تساؤلا يتصل بصفة الكاتب ، هل هو الفيلسوف الذي يعنى بالقيم من حق وخير وجمال ؟ هل هو عالم الاجتماع أو الأنثروبولوجي الذي يدرس الظواهر الفنية من خلال البناء الاجتماعي والتغير الحضاري ؟ هل هو عالم النفس الذي يعنى بتفسير النشاط الفني من خلال السلوك النفسي وبراعته من مثلا استجابته ؟ هل هو الناقد الذي يقيم ويقرأ أحكاما جمالية على الآثار الفنية ؟ هل هو الفنان الذي يمارس العمل الفني برهافة احساسه وشفافية مشاعره ، هل هو المتذوق الذي يسدى اعجابه أو عدم رضاه عن الامر الفني الجليل ؟ هل هو عالم الآثار الذي يكشف عن الطرز الفنية على مر عصور التاريخ ؟ هل هو الدين الذي يعنى بما هو حرام أو حلال من أشياء جميلة فاضلة أم غير فاضلة ؟ وهل هو المصلح السياسي الذي يهتم بما ينبغي أن يكون عليه العمل الفني بما يخدم قضية ما أو أيولوجية فيه وما يجب أن يلتزم به الفنان في عمله الفنان ؟ .

أن هؤلاء جميعا يتصلون بجانب واحد من جوانب المشكلة ، ولكن حقيقة المشكلة أن أحدا منهم ليس بقادر على أن يغطي جوانب المشكلة الجمالية بشمولها .

لذا بأن هذا البحث لينفرد بطرافة موضوعه وبصعوبته أيضا لينهج نهجا جديدا في معالجة مشكلة الابداع الفني من خلال الدراسة الفلسفية لعلم الجمال بتأوله النشاط الابداعي للفنانين التشكيليين ، ولقد استوجب ذلك منهجا متكاملا

يمثل 'الفناء' من الدراسات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والاحصائية مع ممارسة الوان النشاط الفنى خاصة التعبير التشكيلى ونعنى بذلك أن طرق البحث التى نهجناها تستند إلى دعامتين أولهما المنهج الفلسفى وثانيهما المنهج التجريبي ولكل منهما دلالة من ناحية عرض الآراء والنظريات والمذاهب الفلسفية فى اطار المنهج الأول ثم الاستعانة بأساليب وطرق المنهج الثانى فى الجانب التطبيقى للبحث باستخدام أساليب وطرائق العلوم الانسانية والاجتماعية خاصة علم الاجتماع وعلم النفس والاحصاء .

وتناولنا موضوع الفراسة فى ابواب ثلاثة :

الباب الأول ويختص بعرض تطور نظريات الابداع الفنى دراسة تاريخية نقدية وبيان تفسير الابداع الفنى فى العصور القديمة والوسيلة ثم عرض لنظريات الابداع الفنى الحديثة والمعاصرة مع مناقشة هذه النظريات والتطبيق عليها .

ولما كان تحديد الفترة الزمنية التى يبدأ منها تاريخ ظهور ونشأة النظريات أو المذاهب المفسرة للابداع الفنى من الصعوبة بمكان ، سوى آراء هنا وهناك تكاد تتشابه بين الشعوب البدائية فى تاريخها الاسطورى استلهام ربان الشعر والجمال والحب والفن دون أن تأخذ خصائص النظرية أو وجهه النظر المنسقة أو الذوق الفلسفى لإلا مع بداية افلاطون الفيلسوف اليونانى القديم الذى خص الابداع والجمال بكثير من الآراء فى بعض محاوراته وأتى من بعده المعلم ارسطو الفيلسوف ليقدم تفسيراً فلسفياً للابداع .

يكاد يخلو العصر القديم إلا من رأى هذين الفيلسوفين العظيمين . ثم يأتى العصر الوسيط وتحتجب أوروبا والعالم القديم عن مواصلة ركب التطور الحضارى

بينا نجد على النقيض ازدهارا وتقدما في الحضارة العربية والإسلامية ولقد رز رأى ابن سينا في بعض ما كتبه أو دونه عن رأيه في العشق والوجود والخلق والابداع. ويعوزنا حقيقة كثير من المصادر المستكة التي عثيت بتسجيل الاراء أو النظريات في هذا العدد سوى تأملات وخواطر لكل من افلوطين وتوما الاكوي .

غير أننا نلس في عصر النهضة الاوربية حركة بقطة شاملة انعكست في البحث الفلسفي وفي النظريات والمذاهب حتى وجدنا تقينا عليا لعل الجمال بعيداً عن مبحث القيم واشتقاقا لغوياً لتسميته عند بوجارمن ، ولقد برزت آراء كل من دكانط ، و هيجل ، و ديكارت و يونج ، و فرويد ، و سانيانا ، و برجسون ، و اردل جنكر ، و كرونشه ، و هوسبان ، و راسكين ، و آتين سوريو ، و هربرت ريد ، و المريه مالو ، و سارتر ، و ميرلوبنتي ، و كولنج ووده ، كما اننا نجد تفسيراً لنظرية الابداع عند المدرسة الاجتماعية عند دوركيم ، و شارل لالو ، و جروس ، و لاسباكس ، و سبنسر .

وبمل الاراء السابقة لا تخرج عن إتيانها لمدارس ثلاثة أما المدرسة الفلسفية أو المدرسة الاجتماعية أو المدرسة السيكولوجية . وأن كان ثمة اتجاه متميز ضيق ويعنى بالدراسة والبحث الجمالي أو الاستطقي في حد ذاته يقطع النظر عما قد يشربه من مؤثرات المدارس السابقة وتصب دراساته على موضوعات الظاهرة الجمالية والحكم الجمالي أو بمعنى آخر يبحث مشكلات الابداع والتذوق والتقدير الجمالي في ضوء تحليل المنجزات الفنية والتفسيرات المذاهب والمدارس الفنية بين الواقع والا واقع والمقول الإلمقول والمخصص والرمزي .

وفي الباب الثاني نعرض تسجيلاً لعملية الابداع الفني بحثاً عن كيفية بداية التجربة ومعايشتها منذ اللحظات الأولى حتى تمام التعبير وفي الفصل الثاني نتلمس مكونات العملية الابداعية وعناصرها الأساسية من خلال إيضاح دور الحدس

في الإبداع ، باعتباره وسيلة للكشف عن الرؤية الجمالية والصور الذهنية المخيلة ابداعيا وعلى هذا فالصورة تعتبر موضوع الحدس الجمالي والحدس يعتبر وسيلة للكشف عن الصورة وللمادة أو الخامة أداة قابلة للتشكيل الابداعي لكي تستوهب الصورة بواسطة التعبير الابداعي التام بمعنى أن التعبير قالب ولفة لترجمة الصورة الحسية إلى صورة حسية وفي الفصل الثاني عرض الخصائص ومحات الموضوع الجمالي .

أما الباب الثالث فيختص بالجانب التطبيقي ومن خلاله نستعين بمناهج وطرائق البحث في العلوم الإنسانية والعملية والتجريبية والإحصائية لتسجيل التجربة الإبداعية والكشف عن ميكانزم الإبداع الفني . ويشتمل الباب على فصل أول في دراسة تطبيقية للإبداع والفصل الثاني في عرض الاستخبارات والاستبيان والردود والإجابات والتفسيرات والتعليقات عليها ثم يلحق به فصل ثالث عن الجداول البيانية والرسوم التوضيحية ووسائل الإيضاح عن صور فوتوغرافية كاستنسخات للأعمال الفنية أو شرائح لها .

وفي النهاية نختم الدراسة ببيان النتيجة العامة للبحث ومجمل القول بهذا العدد أنه قد تضاربت الأقوال وتعددت الآراء والمواقف بسدد الكشف وتفسير ظاهرة الإبداع الفني من حيث هي فصل إنساني ونشاط حيوي خلاق . فنجد ثلاث مدارس تهتم بدراسة الإبداع من زوايا فلسفية بحثية أو سيكلوجية محضة أو اجتماعية فحسب . ولعل الدراسة التجريبية للعملية الإبداعية تضع الفرض العلمي في محك التجربة والإختبار والتحقيق .

كما يصبح من الميسور على القارئ أن يستنبطوا من العملية الإبداعية مقوماتها الأساسية التي تنحصر فيما يلي : -

(١) الفنان ذاتة وقدراته وإستعداداته النظرية وحده الرهيف أو حسانه المباشر .

(٢) الخبرة الجمالية والتعبير والأصول والقواعد والتقاليد الفنية الموروثة ومهارة المرونة والتكيف .

(٣) المادة أو الوسيط المادى المحسوس من خامات أو عناصر مادية كالحجر والمعدن والقماش والألوان .. الخ ..

(٤) الصورة وهى موضوع الحدس الجمالى وعصاة الرؤية الفنية التى يقتصرها الفنان من خلال وجدانه وتخياله المبدع .

وتتم العملية الإبداعية عن علاقة دىالكتبة بين عنصر الذات المبدعة وبين الموضوع من ناحية ومن ناحية أخرى بين الذات والمادة الوسيطة أو النى المادى وبلا شك أننا أمام هذه الواقعة نتساءل عن العمل الذى يميز به الفنان المبدع وبين العمل الفنى المقلد أو الذى يخلب عليه انصبة والمحاكاة . وسرطان ما يقتنع أمام هذا التساؤل حجة فهو إما أن الفعل أو العمل الإبداعى ليس عشوائيا وإنما يخضع لتسريجه ما . فإذا لم يعتمد هل مهارة الفنان فإنه يعتمد على قوة الحدس أو الإلهام أو شىء يختلف عن الوهى والحدس المادى.

وقد سادت بعض النظريات قديما التى تذهب إلى القول بأن العمل الفنى كائن الهى يستوحيه الفنان من ربات الشعر والجمال . ولكن للغالب فى هذه النظريات التى تحلق فى الفضاء قد يستغرقنا فى متاهات وعروض متعارفة ومرجع الخطأ بين النظرة اللاهوتية « Theology » . بين النظرة الجمالية (الاستطيقية) هى أن اصطلاح الخلق أو الإبداع قد أخطط بالمفاهيم الدينية فأصبحت الكلمة تشير إلى

معنى مقدس، ولكن ثمة فارق جوهري بين الصنع « Fabrication » وبين الخلق « Cration »، ولما كان هذا التضارب في معنى الكلمة فإننا نغنى بالقول أن الفنان يعمل لوحة أو تمثالا أو أن الشاعر يقرض قصيده أو أن الموسيقى يؤلفه لحنا . باعتبار أنه لا تتحقق غاية بل بقصد وبظهور بالحرية وبإدراك الفنانين المبدعين أنفسهم بما يفعلون وما سيتمنض عن عملهم الفني .

ويمكن بنا أن نستخدم كلمة الإبداع بدلا من كلمة الخلق أو الصنع، ذلك لما قد يحدث من خلط بين المعنى الدني لKلمة خلق والمعنى الاستطقي ومن ناحية أخرى أن اللغة العربية ثرية في مفرداتها وكلماتها وإشتقاقاتها بحيث يمكن استخدام مصطلح الإبداع للدلالة على العمل الفني الابتكاري .

ونقطة البداية في العمل الفني هي توفر شحنة انفعالية عند الفنان كما قد يتم خلق العمل الفني في عقل الفنان فيكون صورة خيالية في رأسه فإذا وجد في العالم الواقعي تصبح الصورة حقيقية . فالفنان ينشئ مخططا للصورة أو اللوحة أو التمثال ويكون بمثابة مشروع تخطيطي في الذهن أو على ورقة ، فإذا ما تم التنفيذ أو التعبير نقول أن التصميم « design » ، لا التخطيط الأولي للصورة التي في الذهن نجسمت أو أنها أصبحت موجودة في شيء ما لا في الذهن بل في مادة محسوسة يمكن إدراكها حسيا ، ولا بد من تدخل الخيال في الإبداع الفني والخيال لا يبالي بوجود فاصل بين الحقيقي وغير الحقيقي من الموضوعات والصورة ، كما لا يبالي بوجود حد فاصل بين الرغبة والنفور .

وتنقسم التجربة الخيالية الشاملة في ذاتها إلى :

(أ) تجربة حسية محدودة قد تكون تجربة رؤية أو مشاهدة حسية انطبع في

ذات الفنان أقرب إلى التذكر لكنها تميز بتحريف وتبديل في عناصر الأشكال والموضوعات .

ب) وتجربة خيالية لا محدودة وهي التجربة الإبداعية الأصيلة وتتميز بالابتكارية والتفرد

وعلى هذا نتبين أن الصورة الجمالية تأتي بعدما تتحدد بمنصر الخيال المبدع وتأخذ في الاكتمال تدريجيا عن طريق التعبير ، الذي يمارسه الفنان ويتأبه إزاءها شعور بالحرية وشعور آخر بالقهر ، فثمة شعوران متناقضان أولهما يدفع الفنان المبدع إلى التعبير عن الصورة دون أن يتقيد بقواعد مدرسية أو نزعات أكاديمية معينة وثانيهما شعور بالانحسار في دائرة الصورة وعدم القدرة على الفكك منها وتسلسلها على كافة مشاعره واتجاهاته السلوكية ، لذا فالفنان دائم التوتر لإحساسه على طرفي نقيض بين قدرة عظيمة وعجز للغاية ، بين شعور بالحرية اللامحدودة وبين قيود وحدود ولقد تلسنا في صفحات الدراسة التجريدية خاصة في الاستبيان لثلاث الفنانين التشكيليين هذا التناقض الوجداني الذي كان ينعكس في الحاله السلوكية بوضوح.

كما أننا نلص في إجابات الفنانين والنتائج التطبيقية للاختبارات والاستبيان ثلاث تيارات مختلفة يسير كل منها في اتجاه خاص ، يظهر أحدها صورة النزعة الحديثة وأصحابه هم الحداثيون وتبلغ نسبته ٢١ ٪ وهم القائلون بالحدس الكامل للصورة وتمثل فيهم النزعة الذوقية كانت عن حالة الإلهام أو التفتح أو الجلاء المصري للرؤى الجمالية والصور التي يشرى بها وجدان الفنان المبدع ، والذي يقوم بإحراجها وطبها على مادة بسيطة.

وفانيتها الاحوسيون وتبلغ نسبتهم ١٧ ٪ وهم القائلون بالخلق التدريجي
الصورة بدون حدس وتشتمل فيهم النزعة التكنيكية البحتة في الفن والاهتمام
بالمهارات والقدرات والخبرة المكتسبة في مجال التشكيل الفني .

وفانيتها القائلون بالحدس الغيبي للصورة واكادها تدريجيا عن طريق
التيسير وتبلغ نسبتهم ٦٢ ٪ وهم غالبية عظمى بالنسبة للفئتين السالفتين .

ومن خلال إستقصاء مجموع حالات التجارب الإبداعية التي يمشياكل فنان
مبدع يمكن أن تحقق فرضا علميا يشر إلى ما يمكن تسميته بالقانون العلى لتفسير
نشأة العمل الفني وكيفية تطور الامر المبدع وبواسطته نفس مسألة الإبداع
الجمالى وتبين العلاقة بين الصورة والتعبير أو بمعنى آخر مشكلة وجود الامر الفني .
كيف ينشأ ... ، ولماذا يتغير ... ، وما هى غايته ... ، وهل يشترك مع غيره
من الموجودات كما لو كان كائنا يأخذ حظه من التطور وينزع بفطرته إلى الوجود
بطبعه من العدم ، ساعيا إلى تحقيق ماهيته أو كماله الوجودى . والذي يحققه
بالعمل الفنان المبدع عن طريق مجموعة من القدرات والقوى والاستعدادات تدفع
بالامر الفني دفعا إلى الظهور ، وكأننا نستلهم رأى ابن سينا من سياق فلسفته في
الحب والخير والجمال حين يؤكد وجود دافع قوى هو «المشقة» الذى يدفع بالكائنات
إلى الظهور وتحقيق كمالها الوجودى الخاص بها ويسر وجود الموجودات حية
وغير حية - عاقلة وغير عاقلة أرضية أو سماوية ، ويؤكد أن الموجودات تشقى
الوجود وتتم من العدم . فاستلهم الموجودات من حيث هى غاية لوجودها نازعة
إلى الظهور ولكنها وحدها قاصرة على أن تحقق ذلك الكمال ومفجرة إلى من يحققه
لها . وإنما تصدر من الله بفعل مبدأ الفيض الوجودى .

لذا ينبغي أن ينظر إلى العمل الفني ليس باعتباره أداة أو مدرك حسى يصنعه

الفنان بل باعتباره شيء موجود في ذات الفنان مخلوق من عمل خياله . وهو ليس
تجربته خياله مرئية فحسب . بل تجربة خياله شاملة . فكلوحة فنية وحدها ليست
هو العمل الفني بالمعنى الصحيح . إذا ما عرلنا التجربة الجمالية أو الفهم أو التعبير
للتكني عن الأثر الفني أو بمعنى أدق إذا ما تجاهلنا الإبداع الأصيل كتجربة حية
في العمل الفني .

صحيح أن أساس العملية الإبداعية تأثير حسي أو تجربة حسية (بالعين)
إلا أنه بفضل الحدس أو الإدراك المباشر (أو البين) الذي يقوم بتحويل
هذا التأثير المرحض إلى فكرة أو صورة في ذهن الفنان وبفضل عامل الخيلة تتغير
هذه الصورة بصفات ابتكارية وأصيلة ، والجانب الحسي في التجربة الجمالية هو
ما يسمى بالمعامل النفسى أو السيكوفيزيقي للصورة (مثل الإحساس برؤية
الاقتران والاشتراك والمساحات) أو بمعنى شامل التجربة الحسية الإنسية - الية - التي
تعرض الفنان عندما يشرع في الرسم . ولولا مثل هذه المرحلة أو الصلصة الانفعالية
لما أمكنه للتجربة الجمالية من خلال إحساس الصورة أن يتجسم أو يتم التعبير عنها
من خلال الرؤية الفنية والرسم معا ، وما أشبه تلك الرؤية الجمالية بما هو متوافر
عن الأساطير التي تحكى معجزة الرؤية التي يستحضرها الذهن في لحظة أو مناسمه
أكتناه الحلم ، فالقن يرى ذهنه ووجدانه بشئ الصور الخيالات الموجوده للثبات
التي لم توجد بعد وكثيراً ما يختلف الخيال المبدع بالواقع في عين الفنان .

ولقد أفادت الخطوات التي توصل إليها البحث العلمى في ميدان الكهرباء وعلم
الضوء عندما تطورت أسباب البحث لظاهرة الرؤية البصرية واكتشاف الخلية
الكهروضوئية بمعرفة « ماى » عام ١٨٧١ ومن قبله أكتشاف « بازيلوس »
عنصر السيليوم .

ولقد أدت هذه الكشف إلى إمكان إرسال صورة واسطة تسليط أشعتها عن طريق مجموعة عدسات إلى مجموعة خلايا من السيلينيوم التي تتأثر كل خلية منها ذاتياً وتختلف طبيعة الجزء الموجه إليها من أشعة الصورة وقد تمكن العالم « نيكيف » في عام ١٨٨٤ من أن يحلل الصورة على هيئة شرائط من الظلال والأضواء بفعل تحويل الطاقة الضوئية إلى طاقة كهربية ومن بعده واصل كل من العلماء « لوب بيرد » ، « وماركوني » ، « وبراون » ، أبحاثهم التي أدت إلى اكتشاف تفسير ظاهره الكهروضوئية التي تتلخص في أن بعض المواد مثل « السيزيوم » و « الروبيديم » تبعث الكثرونات إذا ما سقطت عليها أشعة ضوئية فيصبح من الممكن رؤية الصورة بالنقاط الموجات الضوئية إلى تيار كهربى وأرسالها على الفضاء بالاستعانة بموجات الراديو ثم إعادة تحويل هذه الموجات الكهربائية إلى موجات ضوئية . وقياساً مع الفارق نجد أن العين عند الفنان بمثابة كاميرا أو جهاز عضوى يحول الموجات الضوئية إلى اشارات كهربية مناظرة للجزئيات المختلفة للصورة وهى تشبه إلى حد ما آلة التصوير الفوتوغرافى فلم — مجموعة عدسات تركز الصورة على لوح حساس وهو جزء من صمام أشعة الكاثود يعرف بصمام « السكيد » أو « أرنىكون الصورة » أو « الايكونسكوب » أو « الاورىكونسكوب » ، وتعمل صمام الكاميرا مستعينا بدوائر كهربية : « نظمة » - يمكن تحويل الموجات الضوئية إلى موجات كهربية مناظرة ، وبالنسبة للالوان يمكن تحليلها إلى موجات كهروضوئية ومزجها ببعضها لذا توجد بالعين صمامات « اورتيكون » أمام العدسة مرشح خاص يسمح بمرور الضوء الأحمر والآخر للأخضر والثالث للأزرق وتوجد مادة فسفورية وبتجه كل ضغط من ضغط الصورة إلى الصمام الخامس به فيكون هناك ثلاث صور لكل منها لون خاص ، ولكن لإيجاد الصورة النهائية أو المنظر العام تتركب الصور الثلاث ، بعضها فوق بعض بإسقاطها على شاشة أو

سائر بواسطة المرايا والعدسات فنحصل أخيراً على صورة واضحة متكاملة ذات ألوان متناسقة .

وبهذا الكشف العلمى يصبح من الممكن أن تلقى بعض الضوء عن كيفية إدراك المباشر أو الغير مباشر للرؤى الجمالية وعن تركيبية الصورة الفنية في الذهن في مرحلة ما قبل التعبير ، فلا شك أن الوظيفة المعنوية للذهن تمتد من مجالات الفكر والتصور إلى أفاق الحس والشعور ، والسبيل إلى ذلك معطيات الحس المتصلة اتصالاً مباشراً بالجانب التشكيلى من ناحيتى البصر واللمس .

وقد رأينا من قبل أنه ما يزال فهم طبيعة عملية الإبداع وتطورها محدوداً وقد تنوعت الآراء وتعددت المدارس والاتجاهات ، إلا أن الباحثين على اختلافهم الذين سبروا 'موجات' مجالات العملية الإبداعية . استطاعوا أن يصفوا عملية الإبداع على امتداد مراحلها المختلفة وهى :

(١) مرحلة الإعداد Preparation وتبدأ بالبحث عن الرؤية من جديد الأشياء بالاموضوعات في العالم الخارجى .

(٢) مرحلة الكون « Incubation » وهى مرحلة الاختيار والامتصاص الشعورى واللاشعورى .

(٣) مرحلة الاشراف « Illumination » وفيها تتبثق الشرارة أو الومضة الإبداعية أى لحظة إقتناص الصورة الجمالية .

(٤) مرحلة التعبير Expression والتحقيق وهى إبراز الصورة إلى حين الوجود والظهور وعلى الرغم مما يؤكد كده جبهة الباحثين من فعل الإبداع فإن هناك

من الاتجاهات أو المفسرين من يستهدف تفسير العملية الابداعية على مبادئ حسية ومنهم من يستعين في تفسيره على مبادئ عقلية، والمذهب الأول يرجع فكرة الجمال إلى الحس فيقيم الجمال أما على الحساسية الطبيعية أو على العاطفية. والمذهب الثاني يرجع الجمال إلى المطلق بمعنى أنه أيا حالة نفسية حادثة بالارادة الإنسانية وأيا الحام وعبقريه تيهل على الفنان أو الشاعر من حيث لا يدري .

ولنأخذ من مذهب المذهب الذي يقيم تفسيره الجمال على الحساسية لأن الحساسية جزئية ومتغيرة تختلف من ذات الأخرى، فلا يمكن أن نستنبط منها قانونا كلياً ضرورياً كالذي يفترض اليه فلاخفة الجمال . ثم أن هذا المذهب أيضا يريد الجمال إلى اللذة والمنفعة فيجمع كل تمييز بين بواعث الأفضلية وبراعث الرذيلة — أما المذهب الذي يقوم على العاطفة فإنه كالمذهب السابق ، إذا عرض على الارادة أو الذات الإنسانية منفعة حية هي الرضا والاعجاب بالنفس ولكن العاطفة متغيرة نسبية لا تصلح مقياسا للجمال أو للقياس .

أما المذهب الذي يقيم الجمال على الارادة الإنسانية من حيث هي حالة نفسية عارضة . فإن ذلك يعني إخضاع كل نشاط تقوم به الارادة إلى الذات الفردية وهي متغيرة تختلف من ذات لأخرى . فإذا ما تصورنا أن الفن ينبثق عن ذات غير إنسانية فن المبحث أن نحاول إخضاع الجمال إلى قانون أو ما يشبه القرض العلمي .

ما هو إذن المبدأ الاستعطي (الجمال) الذي نستند اليه في فهمنا للنشاط الفني وللإبداع الجمالي ؟ ... شيء واحد يمكن أن نبرزه هو الارادة الخلاقة أو الدفعة الابداعية . ولكنه ما هي تلك القوة التي يتصف بها كل فنان مبدع ؟ ... أنه يمكن إرجاعها إلى معنى الرغبة الملحة في إبراز الوحدة الجمالية بين شهود الرؤية الجمالية

للصور وبين وجود هذه الصورة لمبراً عنها تعبيراً فنياً . كما تدعم هذه القوة الذوقية بعض المواهب الطبيعية في الإنسان كالمهارات الإبداعية والخبرات الفنية وعوامل اجتماعية أخرى مكتسبة . ولكن لا تقوم تلك الرغبة الجمالية قائمة إلا بوجود عامل الحرية وعامل الخيال وعامل التركيب ثم عامل المادة أو الوسيط المادى وأخيراً عامل التنشيط والخبرة الجمالية كشرط جوهرية للأبداع الفني .

ولكن إذا كانت الرغبة هي أبرز الصورة الجمالية من مجال القوة إلى الفعل من مجرد كونها تصوراً عقلياً إلى أثر حسي ؟ فبالسبيل الى ذلك ؟ ... وكيف يمكن أن تكون هذه الرغبة دافعا نفسيا إلى العمل والتصميم ؟ .

يمكن ذلك لا بواسطة العقل وحده ولا بالحس وحده ، بل بالحس الذوق لموضوعات الرؤى والصور الجمالية — ولطول الممارسة الفنية وشفافيتها بالإضافة إلى مهارة التنشيط والتفاعل مع البيئة والواقع والطبيعة كل هذا من شأنه أن يبرز آثار العمل الفني ويكشف عن تكوين الفنان المبدع .

مناهج علم الجمال (١)

لكل علم منهج للدراسة ولا بد من استعراض منهجي لطرق البحث في مجال الدراسات الجمالية ونهين من أن هناك طرق أو مناهج مختلفة استخدمت في موضوع البحث .

غير أن هناك فريق من المشتغلين بالدراسات الجمالية يقول باستحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال وهم يندرجون تحت طائفة اللامنهجين وهم أصحاب النظرية الصوفية والنظرية التأملية في الفن .

أما الطائفة الأخرى أصحاب المنهج الجمال وهم التجريبيون والوصفيون والتحليليون والوضعيون والمياريون والدوجماتيون والنقديون والتكاملون فهم يرون إمكان قيام منهج للدراسات الجمالية .

أولاً : الموقف المنهجي

النظرة الصوفية :

وبرون أصحاب هذه النظرة أن العقل عاجز عن إدراك الجمال ، لذا يستبعدون محاولة العقل لوضع منهج ، لأن الجمال يتجاوز العقل ، وإنما ندرك والجمال الجذب والوجد والكشف ، والفن نوع من العبادة أو القدسية ، ويشترك معهم أصحاب المذهب الحدسي من فلاسفة ، إذ أن الجمال ينبع من الوجدان والقلب لامن العقل أى من تجربة الشعور لا من تجربة العقل ، أى من الإلهام والعبقرية لا من التأمل .

(١) فلفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - تأليف الاستاذ الدكتور محمد على أبو ريان القسم السادس .

ويرون أصحاب هذه النظرة أنه من المتعذر تذوق الجمال ، وعليه يستحيل وضع المنهج ، فالجمال ليس موضوعاً للدراسة ، لأنه حاله من التأثر :

ثانياً : الموقف المنهجي

على اختلاف التيارات والاتجاهات والنزعات بصدد إمكان قيام منهج لدراسة الجمال ، فإن حركة تطور العلوم التجريبية والاستفراء العلمى والاتجاهات المعرفية المستحدثة فى العلم أمكنها أن تقدم بعض الوسائل المنهجية والبشئة للدراسات الجمالية .

ولقد تنوعت الاتجاهات المدرسية الفائلة بإمكان قيام المنهج العلمى لدراسة الجمال وفيما يلى هذه الاتجاهات :

أصحاب علم الجمال التجريبى :

وقد حاول فخر قياس شدة الاحساس عن طريق قياس ياناتها الموضوعية السكية ، وتتدخل التجربة ميدان علم الجمال ، وكذا استخدام المتوسط الذهبى والاشكال الهندسية لمحاولة وضع أساس أو مقاييس كية للظواهر الجمالية .

(٢) أصحاب المنهج الوصفى أو التحليل :

بمحاولة الكشف عن القواعد والمبادئ التى يبنى أن يتعرسها الفنان فى إنتاجه ، وذلك بمجاوم ايجاد تفسيرات وتحليلات للهليات الجمالية لعملية الابداع أو التذوق أو الحكم .

(٣) أصحاب المنهج الوضعى :

ويرون أن مهمة عالم الجمال هى الوصف والتفسير لا الحكم على الاشياء فى ضوء المجلس والبيئة : الزمان .

(٤) اصحاب المنهج اللوجماتي، والنقدي :

ويعتبر « افلاطون » أول من وضع مثالا أعلى للمصال تفكره فيه الاشياء الجميلة المحسوس — أما « كانط » فإنه يضع المثل الأعلى باعتباره أول أو مسبق على التجربة الجمالية .

(٥) اصحاب المنهج المعرفي :

ويعتبر « فوننت » Wundt « أول من أطلق هذه التسمية ، حين تناول دراسة القيم أي الحق والخير والجمال :

وهذه النظريات المنهجية بصدد طرق ووسائل البحث العلمي في مجال الدراسات الجمالية ، نقف جميعها موقفا من زاوية واحدة دون نظره شاملة لطبيعة موضوع الدراسة الجمالية وقد أخذتنا هذه الاتجاهات في دراستنا المنهجية السابقة وفي انتقاء أفضل الوسائل والطرق والمناهج عند بحث موضوع الابداع وقد انتهجنا نهجا متكاملها في مجال البحث النظري والتطبيقي ^(١) .

منهج البحث في الإبداع

ظلت قوى العقل البشري وملكانه وغرائزه وإستعداداته بمثابة علامات استهيم، وكانت معظم التفسيرات أو الشروح مستقاة من آراء ومذاهب الفلاسفة القدماء إلى وحتى بين المحدثين منهم وللمعاصرين ، فقد سادت في العصر اليوناني أفكار ونظريات أفلاطون عن النفس وقواها المتعددة وتمايزت قوى النفس عن سائر الأنشطة العقلية ، ولم يكن يستطيع أى مفكر أو فيلسوف أو معلم أو سياسى إلا ويظهر للانسان والسلوك الإنسانى إلا من هذه الواوية ولم يكن هناك سوى المنهج الاستبطائى أو المباططة أو التأمل الذاتى للتعرف على الملكات والقدرات غير أن هذا السيل لم يؤدى إلى نتائج ذات قيمة فى العلوم الحديثة . فقد ذهب بعض المفكرين إلى القول بأن الإنسان يتجمع بعدد من القوى أو الملكات يبلغ عددها سبعة وثلاثون ملكة تتضمن الميول الفطرية والعواطف المدركة والملكات التأملية التى يدل عليها تلك التوروات والخلايا المعقدة فى جمجمة الرأس .

والثابت قطعا أن الضموض والابهام أحاط ببعض هذه النظريات القديمة مثل نظرية القدرات أو الملكات العقلية التى بنيت أساسا على التصورات والفأفألات العقلانية التى لم تخضع البرهنة أو التحقيق التجريبي ومن ثم نجم عن ذلك كثير من الأقوال الشائعة والتصورات العامة ، إلى أن حدث انقلاب فى طرائق البحث والتفكير المنهجى وأمكن إستخدام أفضل مناهج فى القياس العلوم والتجارب العلمية وأصبح بالإمكان قياس وتفسير مظاهر السلوك الإنسانى وكثير من قدراته وملكانه .

ولقد كان لتأثير النظريات الأثنربولوجية عن العقلية البدائية ودراسات

(ليبرول) هنا أن كشفت النقاب عن كثير من الخصائص العقلية المجتمعات الإنسانية ووجهت الاهتمام نحو قياس الفروق الفردية والخصائص والسمات الفيزيائية أى الجسمية «Physical» والأنماط السلوكية وشهد القرن التاسع عشر ثورة عارمة فى ميادين العلوم البيولوجية والاجتماعية والفسولوجية (وظائف الأعضاء) تركت بصماتها فى العلوم وأوان المعرفة الأخرى. ولقد كان لنظريات «داروين» و«ماندل» و«جالتون» ما أضاف للمعلم الشئ الكثير.

وبعد ما كانت العلوم تأخذ بتأجيل التأمل العقل والاستنباط القياسى، أخذت تنفذ التأمّل الاستنباطى والقياس المنطقى الضرورى وتستعمل طرائق البحث التجريبى والاستقراء^(١) العلمى والملاحظة والتجريب فوجد أول معمل نفسى للأبحاث بمعنى الكلمة كسابق إشارتنا بنشأه «Wundt» فونت بمدينة (ليپزج) وهكذا كان لطرق البحث العملية أثرها قد الوصول لنتائج هامة وحاسمة فى مجال العلوم السلوكية وبفضل هذه الدراسات وما توصل إليها من نتائج أن أصبح بالإمكان التنبؤ العلمى ومن الاختبارات العملية ما قام «Binet - Simon» بحرق قياس القدرات العقلية كالذكاء أو الفهم والاستدلال ولقد أفادت بحورته وتجاربته فى دراسة النمو النفسى و«ترمان» L. Terman يستخدم لاختبارات «Binet» ويطورها ويعدلها بما يستطيع قياس القدرات العملية لدى الأفراد «Standard Revision of Binet» ولم تقتصر الاختبارات على الأفراد فحسب بل على الجماعات الإنسانية كذلك.

ومنذ عهد قريب ليس يبعد لإنحصر اهتمام علماء النفس بظواهر الشعور ولكن قدر للدراسات النفسية التى تناولت الشعور بالدراسة أن تعدلت وتحولت إلى دراسة السلوك والنشاطات الإنسانية العقلية حتى بالغت المدرسة السلوكية

« Behaviourism » ، في إنكارها للشعور بالمره ، وتحف الدراسة التكاملية أمام المنهج السيكلوجى موقفاً خاصاً من حيث دلالة السلوك النفسى على مظاهر الحياة العقلية الشعورية واللاشعورية للإنسان ، باعتبار أن الفن محصلة سلوك إنسانى يقوم به الفنان . فمن ثم كان من الضروري التعرض للمنهج السيكلوجى لهذه الناحية . كما أن بعض الدراسات التى أجريت عن علم نفسى الشواذ والأطفال تتصل عن قرب بالنشاط الفنى . ولقد استخدم فى العلاج النفسى بعض المناهج الفنية كما أن بعض التجارب السيكلوجية تقوم على عروض فنية .

والمتمتع لطرائق المنهج السيكلوجى^(١) من الناحية التاريخية يتبين أن الدراسات النفسية التى قامت لدراسة الشعور قد استخدمت التأمل الباطنى أو المباشرة ، وحين قامت الدراسة العملية على السلوك استخدم منهج الملاحظة الخارجية « Observation » ثم استخدمت التجارب والاختبارات النفسية والاستبيان والمقابلة « Interview » خاصة فى التحليل النفسى « Psychoanalysis » لدراسة اللاشعور وبعد : موضوع البحث الا وهو الإبداع الفنى رؤى استخدام معظم الطرائق العملية التجريبية إلى جانب المنهج الفلسفى والنقدى كى تكتمل القاعدة وتتأدى فى النهاية إلى ما يهسبه القارئ العلى الذى يقوم عليه تفسير عملية الإبداع .

(١) تم تصميم واعداد عدد ٩٠٠ نموذج من الاستبيان وتم توزيعه على عدد مائة حالة تحظى واعتبر وامتنع عدد ٤٠ حالة وأجاب على الاستبيان عدد ٦٠ أى ما يمثل نسبة ٦٠٪ / ومره بالفصل الثالث نموذج الاستبيان المستخدم فى البحث الميدانى والاجابات عليه .

طرق البحث التجريبي

أولاً : الاستبيان : « Questionnaire »

وهي إجابة على أسئلة تحصل بطبيعة وبكيفية الابداع الفني وفيها ملاحظة ووصف ودراسة الفنان لشعوره الداخلي وأحواله النفسية ، وقد أفادت هذه الطريقة فائدة كبيرة في الوصول إلى نتائج البحث.

ولكن لما كانت طريقة الإجابة على الاستبيان السابق يمجز عليها الطفل أو الأسمى (الذي لا يقرأ ولا يكتب) أو العجز في القدرة على التعبير اللغوي كما أن بعض الفنانين من غير الأسوياء لا يتقنون على الاستبصار بأنفسهم ، كما أن استرجاع الإنسان لعملية نفسية معينة وتذكر ملازمات حدوثها لا بد وأن يتأثر بالميل الشخصية والرغبات أو النزعات الخاصة والمواقف والحالة أو الموقف الوجداني. وكان لا بد من الاستعانة بطرائق أخرى نوردتها فيما بعد . وقد تضمن الاستبيان عدد ١٢ استجواب وكلها تدور حول مؤثرات العمل الفني وكيفية الابداع والتعبير عن الصورة الجمالية وتضمن الاستبيان متغيرات أخرى بالنسبة لحياة الفنان وتاريخه الفني.

ثانياً : الملاحظة الخارجية الوصفية « Observation »^(١)

وبهذه الطريقة يمكن ملاحظة السلوك أو العمليات الظاهرية لفنان من خلال

(1) Ray mond Bayer «Essais Rue la Methode en Esthetique
Paris, Flammarion, 1963, p. 141.

(٢) تمثل هذه النسبة الثرية ما يقابله عددا ٢٣ فنان منهم ٢٧ فنانا وفنانة واحدة.

سلوكه ووصف ودراسة واستنتاج لآحواله النفسية وبهذه الطريقة. أمكن انتزعه
أو اختيار فئة « Class » من مجاميع الفنانين وملاحظة سلوكهم أثناء العمل الفني
أمكن تسجيل هذه التغيرات السلوكية التي تطرأ عليهم قبل وأثناء وبعد العمل الفني.

وبالرغم مما يحيط بهذه الطريقة من صعوبات ، منها أنه قد لا يكون سلوك
الفنان دائماً معبراً عن الحالة الطبيعية له . فن الفنانين ، يتشعّب الانفعالات
الوجدانية الكاذبة التي تتناقض مع حقيقة صورة الداخل ، أو يشعر بعدم ارتباط
أفهامه عمله بما يفرقل ويموق عمله ومواصلة هذا المسجل . ولقد تم ملاحظة عدد
٢٢ فناً وفنانة بلغت نسبة الملاحظون ١٠٠٪/

ثالثاً : المقابلة الشخصية « Interview »^(١)

ولو أنها تكاد تكون منهجاً لتحليل النفس خاصة « Psychoanal ysis » وبها
ندرس الاشعور ومحتويات العقل الباطن بطريقة توجيهية أستلزم والاشتغال إلى
الفنان يتكلم ويخط بفرشاته أو يرسم بقلبه ، ثم تحليل الأجوبة واستقراء البواطن
والانفعالات والاحداث ودراسة الرموز التي يستخدمها الفنان في العمل الفني.

وقد بلغ عدد الفنانين الذين أجريت عليهم طريقة المقابلة عدد ١٢ فناً أو
مما يمثل ١٠٠٪/ منهم .

وقد أمكن تسجيل بعد عناصر المقابلة ومنها عبارات في الحوار ذات دلالة في
موضوع البحث نوردتها فيما بعد .

(١) حددت المقابلات لفنانين في مواقع العمل الفني كالتيلبات أو الاستوديوهات
أو المراسم والمعارض والمتاحف وغيرها .

وابعا : الاختبار أو التجريب النفسى ^(١) Psychological test

كما كان من الضروري أن نستخدم طريقة أخرى من طرق البحث وهى التجارب النفسية ، نذكر منها ثلاثة تجارب وأول هذه التجارب :

« Thematic Apperception Test T.A.T. » وثانى هذه التجارب تجربة قياس عامل العلاقة فى تكميل الصور وثالث هذه التجارب تجربة التخيل الابداعى فى تركيب الأشكال.

وقد استخدمنا فى شتى الطرائق السابقة المنهج القياسى من الناحية الكمية والمعدية هذا بالإضافة إلى الرسومات البيانية والجداول المقارنة وأيضاً فى المنهج الوصفى التحليل.

التجربة الاولى :

تجربة : « Thematic Apperception Test T.A.T. »

الخبرة الجمالية أصل من أصول الابداع المعنى بمعنى أن التجربة الابداعية التى يعيشها الفنان يمكن إرجاع بعض عناصرها إلى التجارب والخبرات والرؤى الماضية وقد تناولت تجربة « Morray » العالم النفسانى التى يرمز اليها بالاحرف T.A.T. وما يمكن تسميته بموضوع الفكرة أو المصير أو العاطفة أو الانفصال أو الرؤية أو التياء Thema ، التى تختلف عن مجرد الشء ورأى الاحساس بشئ ما

(١) وقد طبق هذا الاختبار على عدد ه أفراد منهم عدد ٢ فاشية ، ٣ فاشا.

(٢) طبق اختبار قياس عامل العلاقة فى تخيل الصور وكذا قياس التخيل الابداعى بتركيب الأشكال من واقع كراسة الاختبار المرفق الذى قام باعداده د. عماد اسماعيل وطبق بانفراد د. أبو وبان بجمع ماد النفس بكلية اداب اسكندرية ٦٥/٦٦

إذ أن الإدراك الحسى « Perception » يأتي في المقدمة حيث تأتي الاحساسات نتيجة المعطيات الحسية البسيطة « Data » (من البصر والسمع واللمس) أو المركبات ، وهذا الإدراك الحسى المباشر يخزنه الفنان ويصبح محصلة لتجارب وتغيرات جمالية قبلية (مسبقة) « apriori » على العملية الإبداعية . حتى تستثير الفنان رغبة نتيجة البواعث أو دوافع خارجية فتأتي مرحلة الشعور بالإدراك الحسى أو الحالة البالننية في الكشف والتنقيب عما أخزنه الفنان من خبرات جمالية .

(١) فالفنان عندما يواجه موقفا جمالياً أو رؤية جمالية فإنه يعطى له معنى مستمد من خبراته الشخصية السابقة .

(٢) وعليه يتلاحظ أن الفنانين يكشفون عن جوانب من شخصياتهم ويقوم الاختبار على فرض هو أن الشخص يسقط ما بنفسه على أى طريقة من طرائق التعبير وغالباً ما يستشعر الشخص ذاته فيحل محل الآخرين عندما يرى مواقف أنفعالية تستثيره فيعبر عن هذه المواقف في الصورة التي يبدعها ، فتجد أن الفنان يقرأ عليه ما يسمى بالتمص أو التوحد أو الحلول الذاتى « Identification » وهذا الاختبار يتصل بالقدرة على التخيل والخيال عامل كبير وعنصر يقوم عليه الإبداع والابتكار الفنى ويستخدم في اختيار « T. A. T. » النفس طرائق ومناهج سيكولوجية : (١) .

١ - الاستجابات النفسى « Enquiry » .

(١) أجرى هذا الاختبار على الفنانين التشكيليين لتعرف على إدراكهم للعنصر أو الصورة .

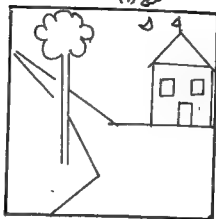
ب - التداعي الحر « Free association »

ويتم هذا الاختبار بطريقة المقابلة الشخصية « Interview »، وهذا الاختبار المقنن عبارة عن مجموعتين من الصور الفوتوغرافية كل مجموعة مكونة من عدد ١٠ صور وتميز بمواقف اجتماعية وأنفعالية ويتم عرض هذه الصور على حلفتين أو فترتين زمنيتين متباعدتين . وتميز الفئة أو المجموعة الأولى من الصور بالطابع الواقعي والاجتماعي ، وتميز الفئة أو المجموعة الثانية من الصور بالطابع الخائفي .

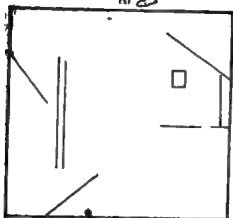
ويقوم الاختبار أساساً على التحليل النفسي . وعندما يحلل « Murray » القصص يميز بين شخصية البطل وبين بيئته محاول تحديد البطل الذي لا يتوحد به الشخص موضوع التجربة . ثم يستعرض أمام المختبر عدد من المتغيرات « Variables » وهي أشبه بمقولات تعبر عن حاجات لدى الإنسان من خلال دلالة الرواية أو الوصف لموضوع الصور المختلفة .

التطبيق الأول

مرحبا (١)

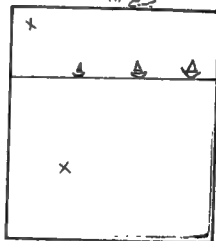


مرحبا (٢)

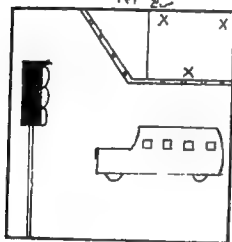


التطبيق الثاني

مرحبا (١)



مرحبا (٢)



إختبارات المهارات الإبداعية في التعبير التشكيلي

(التطبيق الاول)

تجربة [تشكيل الأشكال]

المقصود من هذا الاختبار هو قياس الطلاقة

مشال :

هذا الشكل : يمكن أن يكمل بإضافة بعض خطوط فتصير شيئاً قريباً من هذا الشكل الذي يمثل علماً . على الصفحات التالية رسمت عدة خطوط متشابهة في كل صفحة . والمطلوب منك أن تكمل كل منها إلى شكل ذي وصف (غير الأشكال الهندسية) كون شكل مختلفاً في كل حالة .

تصميم وتصنيف : محمد عزيز نظمي

إشراف : الدكتور محمد علي أبوريان

التطبيق العملي : بمعمل علم النفس بكلية الآداب - جامعة الاسكندرية

إختبارات المهارات الإبداعية في التعبير التشكيلي (التطبيق الثاني)

تجربة [تشكيل الصور]

في الصفحات التالية من هذه الكراسة سوف نجد صوراً لثلاثة مختلفات ، كل صورة منها في صفحة مستقلة . وفي أسفل كل صورة توجد علامة X والمطلوب منك هو أن تكتب في المكان الفارغ أسفل الصورة أكبر عدد ممكن من الأشياء التي يمكن رسمها مكان هذه العلامة ، أي أن تكتب كل ما يخطر على بالك مما يمكن رسمه في هذا المكان وبأقصى سرعة ممكنة .

تصميم وتصنيف : محمد عزيز نظمي

إشراف : الدكتور محمد علي أبو ريان

التطبيق العملي : بمعمل علم النفس بكلية الآداب - بجامعة الاسكندرية

تجربة قياس الابداع الفنى :

ويقصد بالاختبار قياس القدرة الإبداعية عند الفنان التشكيلى أو بمعنى أدق الكشف عن المقوم الحدسى فى عملية الإبداع ، وتعرف بأنها تلك العائقة الخلفة التى يأتى منها نشاط ابتكارى .

ويستهدف الاختبار إيجاد وتكوين تشكيلات من الخطوط والألوان والكتل تنسم بصيفه جمالية .

وبتحليل العملية الإبداعية يمكن حصر عوامل النشاط الإبداعى فى هذه التجربة بالرجوع إلى العوامل الآتية :

- (١) عامل الطلاقة أو التلقائية فى التعبير .
- (٢) عامل التخيل الإبداعى .
- (٣) عامل المهارة التقنية .
- (٤) عامل الخبرة الجمالية وأختران الموضوعات .
- (٥) عامل الأصالة .
- (٦) عامل التصور البصرى .
- (٧) عامل الحرية .
- (٨) عامل الذكاء .
- (٩) عامل التذوق والتفويض الجمالى .
- (١٠) العامل النفسى والاجتماعى .

• اختبار قياس الابداع الفنى المعلن به تصويره من المصنفه التى مرجها به الدكتور عماد اسماعيل .

وقد أمكن التثبت من صحة الاختبار بالنسبة لعامل الطلاقة وعامل التخيل في اختبار قياس الإبداع الفني ، وبذلك أمكن إستخلاص بعض المعايير أو الشروط باعتبار أن العملية الإبداعية فعل حيوي شرطى يبدأ من أدراك حسي لموضوع الرؤى الجمالية من خلال حصيلة وأخرى من الخبرة الجمالية وبفضل المهارة والتشكيك التي يكتسبها الفنان نتيجة ممارسته التعبير الفني يتمكن الفنان بحرية من أنتقاء صورة من عداد الصور المختزنة نسجت خيوطها من تخيله الإبداعي ثم يضعها بوضوح أمام العقل للتنفيذ ثم يشكل من المادة الخام عملاً على شاكلتها ويمكن رد عوامل النشاط الإبداعي إلى أصول أو أسس أربعة :

- (١) الصورة وهي بمثابة موضوع الحدس الجمالي .
 - (٢) الحدس وهو وسيلة الكشف عن الرؤى الجمالية والصور الذهنية المتخيلة
 - (٣) المادة وهي إداة قابلة للتشكيل كي تستوعب الصورة .
 - (٤) التعبير وهو وسيلة أو لغة لترجمة الصورة الحدسية إلى صورة حية .
- ويقوم التفسير الجمالي للعملية الإبداعية في الاختبار على التحليل للموضوعي والكمي للقدرة الإبداعية من حدس للصورة أو الرؤية الجمالية ومهارة تمثيلية في التعبير وذلك باستيفاء المجاميع الآتية :

- (١) بعض الفنانين من الهواة المحترفين .
 - (٢) بعض الأطفال ممن لهم القدرة والمهارة التقنية .
- ونخلص من تفسير الردود والاستبيان النفسي والاختبارات التطبيقية بالسمات التي لا بد وأن تتوفر في الفنان كي يدع عملاً فنياً ، وقياساً على البحوث الميدانية

في مجال التعبير الفني يتبين وجود عامل العلاقة في التعبير الفني أنه يمكن للأديب أن يستحضر *presentate* أو يتمثل أفكاراً متعددة في مدة محدودة ثم يضع هذه الأفكار في الصيغ المنظمة المناسبة أو الأنماط *Moade* .

وفي مجال التعبير الفني في الفنون التشكيلية يمكن أن نتبين عامل القدرة على إحداث أو ابتداء مجموعة من الأفكار الفنية أو الرؤى الجمالية أو الصور المختلفة في وقت محدد غير أنه ينبغي أن نميز بين عاملين : -

أولهما : الأفكار أو الرؤى الجمالية *Visions* التي تطرأ على ذهن الفنان معبراً عنها بطريقة غير تخطيطية وهي موضوع الحس لدى الفنان .

ثانيهما : القدرة على وضع أو تشكيل هذه الأفكار أو الرؤى أو الصور في صورة تخطيطية ، وهو الأسلوب أو التعبير الذي يستند إلى مهارة التكنيك أو (التشكيل) .

فالذي نلاحظه أن الشخص العادي قد تكون عنده أفكاراً أو صوراً أو رؤى ولكنه لا يستطيع أن يصوغها في الشكل الفني المناسب أو يعبر عنها تعبيراً فنياً ، ويدهم وجود عامل القدرة الإبداعية أو الحس الإبداعي هذا ، ما نلاحظه على الفنان أثناء العملية الإبداعية فهو قبل أن يعبر عن الصورة أو الموضوع بشكل نهائي نجده يقوم بعمل عدة تخطيطات أو تركيبات أو أسكتشات مختلفة ومن العديد من هذه التخطيطات يكتسبه أن يبتقى ويختار أكمل تكوين يفضل عامل العلاقة . وما يساعد على سهولة التعبير ميل الشخص إلى عدم تكرار نفسه في العمل الفني بمعنى تجديد واستكراه كلها . حاول التعبير عن موضوع معين أو (الشيء) في فترات متتالية فعدد الفنان حسيلة من الاستجابات تفوق غيره بالذاتية

للواقف التعبيرية في مجال الفنون التخطيطية أو التشكيلية ، والشخص المبدع يتميز بطلاقة تدفع سلوكه التعبيري وهذا يساعد على الإبداع في التعبير أو خلق وسائل متعددة له ، على نقيض الشخص البطيء الذي يعوزه الطلاقة ، فهو بطيء في تداعي الأفكار والصور وبالتالي في خلق أو ابتكار الوسائل التعبيرية المختلفة ويمكن إرجاع هذا إلى معوقات أو عوامل معطلة « Inhibiting Factors » ، كالحزف من الوقوع في خطأ أو النقد الشديد للذات أو التقييد ، ومن الشواهد التي تؤكد فرض وجود عامل الطلاقة ما يحدث لبعض الفنانين عندما يتعاملون كمية من المشروبات الكحولية أو التبغ 'و المواد المخدرة ، فنجدهم اشد إنطلاقاً في التعبير من الأحوال العادية . ذلك لأن المواد المخدرة أو الكحولية تقلل من أثر العوامل المعطلة للتعبير - وعلى ذلك فالعلاقة بين عامل الطلاقة من ناحية والعوامل المعطلة من ناحية أخرى علاقة عكسية ، وبقدر ارتفاع معامل الطلاقة عند شخص ما تقل العوامل المعطلة من حيث أن الطلاقة تدفع بأنها القدرة على إبداع أو ابتكار تكوينات متنوعة في فترة محدودة كتقنية لانعدام العوامل المعطلة نسبياً . كما أن الفنان المبدع يتميز بقدرة خاصة هي عامل الأصالة « Originality » ، إذ يقوم الإبداع الفني على هذه الخاصية المتميزة من حيث هي لابتكار أو شيء جديد ، ونقصد بالأصالة التعبير بطريقة تختلف ما يعبر به عن موضوع العمل الفني وتمكس هذه الصفة السلوكية عند الفنان حتى في ملبسه وحياته الميشية .

وثمة علاقة بين معامل الأصالة ومعامل الطلاقة ، حيث أن غدارة الأفكار عند الفنان وسهولة إنسيابها أو طلاقة التعبير عنها يفتح أمامه مجال الانتقال أو الاختيار الإبداعي حتى يؤلف بينها ويشكل بينها تشكيلاً جديداً في إطار أو وحدة معينة لها نظيرها وهي حاضرة « Present » في ذهن الفنان تسعفه بالتأليف

أو التكوين والتركيب والإنشاء الفني ، فالفنان لديه محصلة غشترنة من الرؤى الجمالية أو الصور حتى يمكنه أن يبر عن الموضوع الفني ، بطريقة فريدة متميزة وبسهولة مطلقة بلا معوقات أو قيود .

كما يتصل بمعامل الطلاقة والاتصال عامل آخر من الأهمية بمكان ألا وهو عامل القدرة على التصور البصري « Visualization » حيث أن الفنان التشكيلي يقوم أثناء العمل الإبداعي بعمليات التحليل والتركيب أو الإسقاط والتأليف بين عناصر معينة من خيال عالم المنظور والمريات « Visions » أو بمعنى أخمل المدركات الحسية « Perceptions » وعلى ذلك فالفنان يدرك الأشكال إدراكاً واضحاً وقدرة على التحليل بتصوير جزء من الشكل في وضع آخر أو زاوية أخرى أو ما يمكن تسميته بإعادة التجديد « Redefinition » وقدرة الفنان المبدع على التصور البصري تخرجه عن الواقع أو يغير منه ، كما يستطيع الفنان أن يصور اللمسة من اللون ومكانها وإذا ما أنتج عنها من تكوينات وتنقيبات لونية أو تزاوج بينها « Marriage de colore » وإنسجام « Harmony » وأي أثر تحدثه قبل أن يقوم بوضع أية لمسة في هذا التشكيل الفني ويتصل بمعامل التصور البصري القدرة على التذكر والاسترجاع والتداعي للأشكال بوضوح وبسهولة ، والتذكر على أصناف ؟ السمعى أو البصرى أو اللمس أو الذوق أو المركب منها ، والذي يعنينا في مجال الفنون التشكيلية هو البصرى واللمسى أو المركب منهما .

ويتصل أيضاً بالعوامل السابقة عامل التقدير الجمالى أو النذوق ، فالفنان كى يستطيع أن يقوم بعمل إبداعي لا بد وأن يتمتع بخاصية التأمل الفني وقدرة راقية على النذوق الفني حتى يختار من بين التكوينات والتشكيلات أنسبها لثقى يستطيع أن يقوم بها .

كما سبق نخلص من تطبيق الاستبيان « Questionnaire » والاختبارات السابقة بعض النقاط التي تشير إلى الوسائل الفعالة لتنمية قدرة الفتيحة على الإبداع بالإضافة إلى قدرته على الإدراك المباشر أو حده لموضوعات الإبداع ونعرجها فيما يلي :-

- (١) الميل الذاتي للعمل الفني .
- (٢) المهارة والقدرة الإبداعية .
- (٣) الحرية في التعبير .
- (٤) تنمية الخبرات الجمالية .
- (٥) التوجيه الفني .
- (٦) تنمية التذوق الفني .
- (٧) تدريب الفنان على التصور البصري في الخيال والإدراك الحسي .

وبالنسبة للتطبيقات العملية للفنون التشكيلية يمكن الاسترشاد بالوسائل السابقة مع الاهتمام بإثارة دافع الفنان للتعبير وإثراء الخبرات الذاتية .

وجعل القول أن المناهج التجريبية القياسية تكشف لنا عن طبيعة العملية الإبداعية وذلك بتحليل الفعل الإبداعي إلى عناصر عامة وعناصر نوعية ، تصل بالخبرة الجمالية وتنمية الذوق الفني والتوجيه والتدريب التكنيكي وإكتساب المهارات الحرفية ، وأخرى تحصل بالمدول الذاتية وبقدرة على الإنشاء والتشكيل وبقدرة فائقة على التصور البصري والتخيل الخلاق وطلاقة التعبير وإنسيابه وسبيلته وبأصالة صادقة ، كما تكشف الردود في الاستبيان والاختبارات من أن العملية الإبداعية عملية نامية دينامية (متطورة - متحركة) تبدأ من التقاط رؤية

جمالية أو صورة في الذهن كنتيجة لاستجابة نفسية بفعل مؤثر مباشر شعورى أو لا شعورى بفضل حدس الصورة الجمالية ثم تأتى الترجمة أو التعبير الفورى عن موقف يكون الفنان فيه تحت وطأة المؤثر المباشر، وفى حالة الابتكار لعمل فنى يتنجز الشعور باللاشعور وتتمدد الصور أو الرؤى الجمالية فينتج منها الفنان تشكيلا جماليا مميّنا ويحاول أن يخرج من مجرد صورة في الذهن إلى أمر حسى أو عمل فنى بفضل الخبرة الجمالية ومهارة التكنيك .

والفنان في هذه العملية « Process » يحدث له حالة من الانفعال أو الانطواء « Intraveri » أو الكمون حتى يستجمع شتات أفكاره وأحاسيسه لينسج منها عملا تشكيليا وهذه الحالة الوجدانية التى ترمى فيها مشاعر الفنان المبدع وتتكثف أمامه التشكيلات الجمالية يمكن أن نطلق عليها اسم الحدس الجمالى بمعنى أنه إدراك مباشر للموضوع الفنى للرؤى الجمالية أو الصور الذهنية المراد التعبير عنها .

الباب الأول

تطور نظريات الابداع

دراسة تاريخية نقدية

نظريات الإبداع الفني خلال العصور

ما حقيقة عملية الإبداع الفني؟ أو بمعنى آخر كيف نفسر ميلاد العمل الفني؟
ثمة نظريات حاولت أن تبيح على هذا التساؤل.

١ - فظورية الإلهام والعبقرية أو الخدس:

وعلى رأس دعائها «أفلاطون» الذي يجرى أن الفن مصدره الإلهام أو وحى من عالم مثالي، فالثنان ملهم يوحى إليه ويستمد منه الخالد من ربان الفنون .
وهذا المفهوم يعتبر الفن مظهر من مظاهر العبقرية ... أو من قبيل الوجد الصوفي ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد قلائل ذوو حس مرهف مشوب بالعاطفة لذا فالثنان يتمساز عن طامة الناس ويشد عنهم في زاجه وفي سلوكه وقد أشار الشاعر الألماني «حيته» أنه حينما كتب (آلام فرتر) لم يبذل أى مجهود شعوري إلا الإنصات المرهف إلى هواجسه الباطنية وذلك ما ذكر أيضاً عن الموسيقار «شوبان» من أن الإبداع الفني عنده كان تلقائياً سحرى يرد عليه دون أن يتوقعه .
ولقد كان «كولردج» الشاعر الإنجليزي المعروف يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحوراً ونجدد ونبشقه، الفيلسوف الألماني يقول أن الفنان أسير في يد قوة طباستيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها .

وهذا هو بجل موقف مدرسة الإلهام والعبقرية في تفسير الإبداع الفني ويبدو أن النزعة الرومانتيكية في الفن كان هو المسئول الأول، ولكن أصحاب هذه النزعة يتناسون أن الفن - وإن كان إبتكاراً شخصياً - إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة .
والطراز الفني السائد الذي هو محصلة الحضارة و المجتمع والعهود .

٢ - أما النظرية العقلية :

والتي يتزعمها « دى لاكروا » حين ينتقد موقف مدرسة الإلهام ويذهب إلى القول بأن الإبداع الفنى هو حقيقة وجد وواع وتمثل ناقد وإرادة بناءة ، فليس فليس فى رأى « دى لاكروا » أن الذاكرة أو الخيال قدرة على إنتاج أى عمل فنى بدون تدخل الجهد التكنيكي فى تنظيم المادة الخام كما نرى « كانط » فى موقفه يفسر العمل الفنى بالرجوع إلى تلك القوانين أو الشروط الأولية (المسقة) على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يمازى التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانين الإدراكية، ويشير « كانط » إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفنى وهى - (الكيف) أى تقديم العمل الفنى من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ، ثم (الكم) أى عدد المعجبين على بناء طالى ما يتمتع به العمل الفنى من تناسق الصورة ويسمى أيضاً (بالسكم الإيجابى) ثم (الترابط) أى كون العمل الفنى غاية فى ذاته ثم الحالة التى عليها الفنان أو المتلقي للآثر الفنى ويسمى « كانط » فى (الحكم الجمالى) أى ما ينصب على واقعة حدثت فى التجربة الجمالية ، وأساس الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعياً بافتراض وجود إحساس مشترك، فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة ، وبهذا تصبح سمة الجمال نوعاً من الأمر الجمالى المطلق.

وهذه الشروط اربعة للعمل الفنى تجعل من عملية الابداع الفنى فعلاً صادرًا عن قوانين الادراكية الجماعية لاعتد فردية الفنان ، وتعتبر شروطا لحسنا على الآثر الفنى بالجمال .

٣ - وهناك النظرية الاجتماعية :

ومن دعاها « دين » ويعتبر بمن هاجموا الأحكام المعيارية فى الفن ، وقالها بأن الفن وليد المجتمع ورفض بشد نظرية القائلين بالفن للفن ...)

والفن حسب رأيه ليس إنتاجاً فردياً بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعى حتى أن المعايير الفنية معايير حضارية ذات أصل اجتماعى ، وكذلك فإن الصنعة الفنية والتكنيكية مستنبطة بقوانينها وقواعدها من الحياة الجمالية للجماعة . وبذلك يصبح الحكم الجمالى الذى تصدره الجماعة على العمل الفنى بمثابة شهادة بنجاحه ، وإذن فالقيم الفنية إجتماعية بالدرجة الأولى أى أنها بحاجة إلى شهادة المجتمع والظان ليس كائناتاً منعزلاً عن المجتمع بل هو كائن إجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة إجتماعية يستجيب لأثراتها ويخضع لشدة التيارات الجمالية السائدة فيها .

ونجد دور كايم ، يوجز اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله (إن الفن ظاهرة إجتماعية وأنه نتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمكان وعلى هذا فالفنان - فى نظر دور كايم - لا يعبر عن (الأنات) بل عن (نحن) أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الاختصار اللاشعورى وهو ما يشبه الحل الفنى نتيجة للاختصاص الذى تم عن طريق المجتمع ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن العمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحي أو العبقرية أو الحس الجملى.

بينما يقوم الابداع الفنى على مقومات ثلاث هى:

(أ) المؤثرات الحضرارية وهى البيئة الطبيعية والجنس ثم التيارات الجمالية السائدة .

(ب) أساليب الصنعة والتقاليد الفنية أى التكنيك والتراث الفنى والتقاليد الموروثة عبر الاجيال .

(ج) الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان والمعايير الجمالية السائدة فى المجتمع.

٤ - اما النظرية التأثيرية او الانطاعية :

ومعظم دعائتها من يشتغلون بالعمل الفني فهم «رنوار» «ومانيه» «وسيزلي» وغيرهم وقفوا لمعارضته أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى القول بأن العمل الفني لا يمكن أن يفسر فقط في ضوء التأثيرات الاجتماعية أو بتراث الماضي وتيارات الحاضر، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفني بأننا نراه للمرة الأولى وأنه نسيج ووحدة مميزة وشيء فريد وهذا هو تفسير الأصالة . فالعمل الفني لا يشكل القيم الاجتماعية أو سمات المجتمع وتياراته، وإنما يستند موقف التأثيريين إلى أن الفنان لا يعلم مقدما الصورة المكتملة لعمله الفني قبل أن ينفذه، ومن ثم لا يستطيع أحد أن يقدر مقدما مدى ما يصل اليه العمل الفني من أصالة، إذ أن الأصل في عملية الإبداع الفني هي الرغبة في تحقيق شيء ما يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أو التنفيذ أو التعبير . وقبل ذلك لا يمكن حصره أو تجديده فهو نداء لا يحدد وفكرة مطلقة إلى العمل، وحتى إذا كان للفنان تصورا أوليا لعمله الفني فإن ما يتم تحقيقه بالفعل لا يتطابق في النهاية مع تصوره الأولى، بل ربما زاد عليه أو نسخه ومن هنا يتضح لنا أن الابتكار الفني لا يتم إلا خلال الأداء أو التعبير الفني . ويقول فان «جوخ» أن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل الفني ... لأن الدراسة المستمدة من أهم أدوات الإبداع ووسائله، إلا أن تمام التعبير الفني واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما، بل لأن من الأداء أو التنفيذ أو التعبير لئلا تهبط الصورة الجمالية.

٥ - اما بالنسبة للمدرسة السيكلوجية والتحليل النفسي :

فإن «فرويد» على قناتها يحاول أن يستخلص العمل الفني من صميم الخبرات

الشخصية للفنان ، إذ أن الفنان شخص مطو يقترّب من حالة المريض النفسي (العصبي) وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتفيس أو لاحتياث التوازن النفسى من رغباته الجنسية المكبوتة ، وتجد فرويد « يتخذ » ليوناردو دافنشى ، مثالا لتأييد فرضه . وحين يتناول « فرويد » عمل ليوناردو (المونا ليزا أو الجيوكوندا) فإنه يفسره على أساس أنها عملية أعلاء أو تسام بالفرزة الجنسية أو بمثابة متنفس لطاقة (الليدو) وتحويل لها عن الأشباع الحقيقى وتوجيها إلى الأساليب المثالية والرمزية للتعبير ، فعملية الإبداع عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور وما فيه من عقد مكبوتة ترجع فى صميمها إلى الفرزة الجنسية ، ولكن الفنان يختلف عن المريض العصبي فى أن لديه المرونة السكافية لتشكيل صور التماهى والتعبير . عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة ينحدر بعضها من عهد الطفولة ويمتاز الفنان بأنه لا ينظم الحدث المقوم كالعصبي ، بل هو يحاول عرضه والتفيس عن المكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير أو تفيس .

ويفسر « شارل بودوان » نظرية « فرويد » فى الإبداع الفنى اللاشعورى بأنها تصور ذلك الانفجار اللاشعورى الفريد الذى يحدث فى الحياة الشعورية وهو انفجار تلك الرغبات التى لم يتجسّد للرقب النفسى فى كتبها ، فالليدو الجنسية والرغبات تلزم المرء بأن يختار واحداً من أمرين . فأما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى . وليس معنى هذا أن كل أعلاء أو تسام يأخذ صوره للعمل الفنى إذ لابد من إستعداد خاص والإبداع لا يحصل عليه غير العباقرة من أهل الفن ، فليس بمقدور كل فرد أن يحول الإعلام إلى إبداع فنى .

كما نجد تفسير « بونج » للإبداع الفنى يقول : (إن العمل الفنى يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الإرادى والنشاط اللاشعورى ، ويجب أن نتجه

إلى دراسة الاعمال نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرة الفنية من خلال الإنتاج الفنى ، إذ أن الفن ليس إنتاجاً شخصياً ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو المجتمع . . كأن النشاط الفنى يرجع إلى حافز فطرى . . وكل ما نجده هو طغيان للعملية الإبداعية اللاشخصية على حياة الفنان لأن الشعور الحسى هو مصدر عملية الإبداع الفنى والفنان يتميز بقدرة خاصة على إدراك محتويات هذا الشعور .

أصول نظريات الإبداع

أصول النظرية العقلية

ونجد هذا الاتجاه يتمثل في آراء عديد من الفلاسفة على مر العصور ، فتجد أصول هذه النزعة عند 'أرسطو' في العصر القديم ، وفي العصر الحديث نجد لها عند 'كانط' ، و'هيجل' ، و'ديلاكروا' ، و'هوسمان' ، و'كولنجورد' .

أرسطو Aristotle :

أهم اهتمام كبيراً بمشكلة الإبداع الفنى أو النشاط الفنى أى بكيفية إخراج النظائر التشكيلية أو التمثيلات Representations والمدركات الحسية Perceptions وأما أورد وأرسطو رأيه متفرقا في كتبه ومؤلفاته العديدة مثل كتابة الشعر (البوطيقا) أو الطبيعة (الفيزيكا) أو الخطابة (ريطوريقا) والسياسة (البوليتيكا) أو في (الأخلاق) والى يفهم رأى 'أرسطو' في الإبداع فإنه يعمين أن نفهم الفكرة الأساسية لفلسفة 'أرسطو' التى تقوم على مبدأ الهوىل (المادة) والصورة ، فالأصل هو تحقيق صورة في مادة ، وهذا هو بالنسبة للفن ولكل موجود ، ولما الفارق بين الموجودات كأشياء طبيعية أو قسرية ، وبين الموجودات كأشياء مبتكرة .

فأما أن توجد الصورة باطنة أو كامنة في الأشياء وهي داخل الطبيعة ، وإما أن تأتي من خارج وهي ميدان الفن ومجاله التعبيري . ويجب علينا أن نفرق بين الفعل ونتيجة الفعل بصدد الإبداع ، ذلك لأن الفعل حالة من السلوك أو العمل وهو الغاية من العمل ، وليست القيمة هي الغاية لأنها شيء إضافي بالنسبة إلى العمل وفي حالة الإبداع الفني فالفعل ونتيجة العقل مرتبطان معاً ؛ بل أن نتيجة العقل هي الأساس أما الفعل في ذاته فليس غاية لوسيلة ، وبما لهذا يجب الحكم على الآثار الفنية بوصفها آثاراً ، لا وضمها أفعالاً .

وينقسم الفعل (بمعنى الإبداع) إلى جانب الممارسة الفعلية ومعايشة التجربة الإبداعية إلى جانب آخر من النظر والتأمل والتفكير كما يعرفه «أرسطو» ، بذلك ويرد «أرسطو» تعريفه للإبداع الفني * ١ «إيجاد ما لم تستطع الطبيعة إيجاداه على النحو الذي يمكن أن توجده الطبيعة عليه لو انتجته» .

وبهذا نرى كيف يقيم «أرسطو» نظريته على مبدأ الميول (المادة) والصورة من حيث أن العمل الفني هو تحقيق صورة في هيول ، ولكي نزن رأى «أرسطو» بيزان لنقد ، فانه يتبين لنا أن الأمر قد اختلط عليهما ، حين لم يفرق بين الأمر الفني وبين العمل الفني كغاية لوسيلة هي الأمر الفني ؛

كما يمكن أن نوجه لاعتراضاً آخر لنظرية «أرسطو» عن المحاكاة الطبيعية في الفن ، من حيث أن الأمر الفني ليس هو موضوع العمل الفني ، فتصوير شجرة ليس هو الشجرة ذاتها أو ليس هو طبيعتها أو صورتها إنما ثمة اختلاف

* ١ «أرسطو (الطبيعة م ٢ ص ١٩٩ ، ص ٢٧١ الطبعة الثالثة الدكتور عبد الرحمن بدوي . أنظر طبعة ساتتهير - كتاب السياسة لأرسطو .

بين الصورة الأرسطيه وبين الصورة الجمالية .

ولكن من الواضح أن أرسطو قد وضع مسألة الإبداع في عين الاعتبار وحاول أن يبلو بدلوه وكان من الرواد في هذا المجال .

أصول النظرية الحديثة أو الألهام والمعرفة

ومصادر هذه النظرية قديم قدم الفن ، فقبل المصور الحضارية القديمة جلس الناس تفسيرهم لكثير من الأعمال الفنية بالرجوع إلى الوحي والألهام . من ربات النصر والفن والجمال فهو الفيض الملم والمعرفة الخالدة للفن ، وقد تأصلت هذه الفكرة عند أفلاطون ، في العصر القديم ويجدها في العصر الحديث والمفاهيم عند كل من « كروتش » و « راسكين » و « سانتيانا » و « مارلو » .

أفلاطون : Plato :

يتعرض في محاوراته خاصة « فيدون » * و « أيون » و « فيدروس » لمعنى الجمال والمطلق الجمالي باعتباره مثل تمثله الطبيعة ، ولا تخرج آراءه الفلسفية بهذا الصدد من بحث في طبيعة ومادة الجمال المثالي وكيف أن الموجودات في عالم الحس تنسج إلى مثال الجمال بالذات وأن الفنان كائن من طراز آخر يوحى إليه .

غير أننا نتوقف قليلا عند نظريته في المثل فهي أساس التفسير الاستطقي للصورة أو الرؤى الجمالية التي هي موضوع الإدراك المباشر أو الحسى ، ويتضح في نظرياته عندما يحاول الفنان أن يعبر عن صورة ويشعر بعد التنفيذ أنه لم يحقق الصورة التي في ذاته أي أن التعبير الفنى لم يكتمل ولم يرق إلى تمام التعبير .

* محاورتي فيدون - فيدروس ترجمة د. زكي نجيب محمود طبعة القاهرة .

أن المنهج الأفلاطوني باهتمامه البالغ لعملية التذكر تشير إشارة فاطمة على أن الفنان يحقق من خلال عمله الفني صورة أو مثال الجمال بالذات . - بينما يرى أن أفلاطون، يقيم تفسيره للفن والإبداع الفني على أساس من الفلسفة الميتافيزيقية والمعرفة الاستمولوجية ، ذلك لأن التجربة الفنية في تصورهم عبارة عن لحظة محسوس بحثاً عن تلك الصورة المثالية أو مثال الجمال التي هي حقيقة ذات الفنان في عالم المثل الأفلاطوني غير أن هذا الإطار الفلسفي لا يغطي تفسيراً ولديهما العملية الإبداعية بقدر ما يفترض مسلمات وبنيات - قد لا يسلم بها عالم الجمال التجريبي .

وبالرغم مما ترجع إلى أفلاطون من مأخذ نقدية فإنه بلا شك حلاق في تفسيره الفلسفي والاستمولوجي لمشكلة الفن والإبداع .

النظريات الابداعية الأخرى

يتعين علينا أن نستعرض فيما يلي أهم وأبرز الشخصيات أصحاب النظريات المفسرة للإبداع الجمالي وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

ولعل هذه النظريات هي التي تمثل حصيلة الآراء والمفاهيم والاتجاهات في علم الجمال بصدد مبحث الإبداع. ومن خلال المنهج التاريخي والموضوعي نعرض لهذه النظريات حتى تكتمل الصورة العامة للنظريات المفسرة للإبداع خلال ما سبق الإشارة إليه من أصحاب النظريات العقلية والحسية والاجتماعية.

١ - عما نوبل كانت : E. KANT

يفرق « كانت » بين نوعين من المعرفة ، نوع من المعرفة المكتسبة عن طريق الحس ونوع من المعرفة عن طريق التصور - إلا أنه يستدرك أنه لا شيء من الحس ولا من التصور يستطيع أن يعطي معرفة بدون الآخر؛ كما يقرر أن تصورات بغير حدس تكون فارغة وأن حدساً بغير تصورات يكون معرفة عياء .

أما الأساس (الترنسندنتالي) لسكل صورة من صور المعرفة فقد بحثه في قسم الإدراك الحسي أو الحدس في الاستطيقا الترنسندنتالية ، فهي البحث في التجربة الحسية التي نكتسبها بفضل مقولتنا المكان والزمان المتعلقتان بالقوة الناطقة أو العقل في الانسان ومن حيث هما الإطار الذي تعرف منه كل تجربة حسية .

ومعنى هذا أن ما نسميه تجربة ليس بمجموعة من الموضوعات انتظمت عن طريق الحس ، وإنما هي وحدة نظمت أجزاؤها بالفكر ، وفقاً لمبادئ أو وجهات نظر يزدما بها ، وهذه المبادئ الترانسندنتالية هي مقولات الفهم ، إذ ليس لدينا أول الأمر إلا أحاسيس مشتتة مبعدة ، مضطربة ، كالألوان والروائح والطعوم

والاشكال والأحجام إنها عناصر . فبغيرها من . أصغر معرفتنا ، إنما مجرد معرفة
التي تنفقاها من الخارج ولو بقيت أحاسيسنا في هذا الاختلاط لكانت حياتنا
أحلاما وأوهاما ، لذا يتدخل الفكر فيضيق على تلك المادة صورة مقيماً ذلك
رابطة وجودية لم تكن موجودة في أحاسيسنا أول الأمر أن الإحساس منفعل
أما الفكر فهو فاعل ومهمته الخاصة ربط الظاهرات والتأليف بينهما وعلى حد
قول « اميل مورترو » (أن ما كتبه كانط بالغ الأهمية وافر النضج) ويقصد
بذلك تلك التصور التي أوردتها « كانط » من أن الحدس ليس شيئا آخر سوى
تمثيل للظواهرات ، فإن الأشياء التي شهدناها ليست في ذاتها ، وعلاقتها ليست في
الواقع هي التي تبدو لنا فإنا إذا صرفنا النظر ذات ، بل عن الطبيعة الذاتية
لحواسنا محوما ، وجسديا أن جميع الخواص وجميع نسب الأشياء في الزمان
والمكان ، بل الزمان والمكان ذاتها يلاسان ، لأن شيئا من ذلك
كظاهر لا يمكن أن يوجد في ذاته بل هيئنا نحن وحسب ، أما طبيعة الأشياء فهي
متميزة في ذاتها مستقلة من حساسيتنا ، فتبقى عندنا مجهولة بتمامها ، إننا لا نعرف
عن هذه الموضوعات إلا الوجه الذي رآها عليه ، وهذا الوجه الذي هو من
خصائصنا مجرد ألا يكون لا ، ما لسائر الكائنات ، - وإن يكن لازما لبنى الإنسان
كافة ليس من شأننا إلا هذا النحو من المعرفة والمكان والزمان هما صورتاه
الخالصتان والإحساس هو عادته . ولنا نستطيع أن نفرض هاتين الصورتين
اللامعرفة أولاية مسبقة أو متقدمة على كل مشاهد واقعية ومن أجل هذا تسمى
هاتان الصورتان حدسيين خالصين ، أما الإحساس فيخالف ذلك " لأنه
العنصر الذي يستمد منه معرفتنا الاخرانية أى الحدس التجريبي ، وهاتان الصورتان

لازمتان لحساسيتنا وهذه الأحاسيس قد تكون مختلفة جداً ، وإذا فرضنا أننا رفعنا جسدنا إلى أعلى لا يمكن أن نصل إليه ولن نتقدم خطوة إلى الأمام نحو معرفة طبيعة الأشياء لأنها ذلك لأننا لن نعرف إلا الوجه الذي يكون عليه حدسنا أى حساسيتنا الخاصة المشروطة بشرط المكان والزمان وهما متلازمان أصلاً للذات العارفة. أما معرفتنا لطبيعة الأشياء في ذاتها فالأمر مستحيل علينا ولو توصلنا إلى معرفة ظاهر تلك الأشياء وهى الأمر الوحيد الذى فى طاقتنا.

أما الوم بأن كل حساسيتنا إن هى إلا تمثيل للأشياء فامض يمتوى على كل تشتمل عليه هذه الأشياء فى ذاتها ولكن فى صورة طائفة من الإشارات والتحييلات الجزئية لا نستطيع التمييز الدقيق بينهما فهنا تحريف لتصور الحساسية وكذا لتصور الظاهرة على نحو يجعلها عديمة الجدوى من حيث تمثل جسم فى الحدس فلا يمتوى على ظهور شيء أو على كيفية تأثرنا به ، وهذه القابلية أو ملكة المعرفة الإنسانية تسمى بالحساسية وتبقى دائماً متميزة كل التمييز عن معرفة الموضوع فى ذاته حتى لو توصلنا إلى أحماق الظاهرة.

وفى معرض كلامنا عن «كانط» يتضح أن محور الإستطيقا يستند أساساً إلى المعرفة الترسدية تنال إلى الحدس التجريبي الذى يعبر عنه بالحساسية التى هى شيء مغاير ويميز عن معرفة الموضوع ذاته وهى أساس الفن والإبداع عنده كانط.

٢ - « هيغل » Hegel

يعتبر « هيغل » من العالئل الذين تعمقوا بفلسفتهم مبدؤ علم الجلال والدراسات الجمالية (اللاه تطبيقية) والدليل على شغفه واهتمامه الشخصى أنه ترك لنا أربع مؤلفات فى هذا الميدان (١) ، ويضع « هيغل » أمامه مسائل لم الجلال

(١) د فوسمان (علم الجلال) ص ٤٤ رجمة د. أمير مطر

ليجب على ما هو الفن؟ وما الغاية القصوى من الفن؟ وما دور الحدس في الفن؟
ومن خلال عرضه للمسائل يشيد مذهب الفيلسوف في الفن الذي أودعه في كتابه
(علم الجمال).

وجعل رأيه أن الفن إنما هو تحقيق لفكرته عن المطلق ويكون دوره كالدين
والحياة في تسيير العنصر الإلهي وإيضاحه وتأكيد للروح .. وأن الفن في سموه
وجلاله في تاريخ الإنسانية والحضارة يعتبر خاصا بالنسبة لنا .

ولا شك أن فلسفة الفن عند هيجل ، حلقة من مذهب الفيلسوف العام المثالي .
فمنذما يقرر أن الإنسانية تتجه إلى الكمال الروحاني ، متحققة في التاريخ الذي هو
المطلق في الشكل السياسي للدولة ، إنما تتجاوز أقصى غاية الروح المطلق وتستند إلى
واقع الحرية كي تسمو عن الدولة وتجه إلى مثل العليا ، للجمال والله وللحقيقة ،
فينجم عنها الفن والدين والفلسفة .

ويرى هيجل ، أن الفن ما هو إلا إبداع أو إختراع الإنسان للمادة
وإقتضاره عليها ، فالإبداع هو انزال فكرة أو مضمون في مادة أو صورة
وتشكيلها على مثالها ، وبقدر تفاوت مرونة ومطاطوعة المادة تنعدد الفنون الجميلة
متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويمكن أن تندرج هذه الفنون تحت نوعية من الفنون ، الفن الموضوعي ؛
كالعمارة والنحت والتصوير ، والفن الذاتي كالموسيقى والشعر .. ففي فن العمارة مثلا
نجد التمايز بين الفكرة وصررتها لفظ المواد الطبيعية ، ويمكن أن نصف العبارة
بأنها فن رمزي يدل على الفكرة ولا يمر عنها تعبيراً مباشراً ، فالهرم والمعبد
والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة

بعد السماء عن الأرض، فالمهارة ترحم عن القوة الرياضية واللاهائية الدائمة لكنها تمجيز عن تأدية حركة الحياة وبضائتها، بينما نجد في النحت تقاربا بين الصورة والفكرة أو الشكل والمضمون إلى حد ما، على اعتبار أنه ضرب من ضرب التعبير فيه نفخ روح في مادة غليظة كالعجر والرغام والطين والمعدن ويبدو عاجزا دون التعبير عن النفس كما تبدو للناظر، بينما يستخدم فن التصوير مواد أكثر لطافة وتقتصر على رسم سطح الجسم، ويوحى بالعمق بواسطة المسطح ولكنه لا يعبر إلا عن وقت من أوقات الحياة. أما في الموسيقى «إننا نلمع الفن الذاتي من حيث أنها تخرج إلى إنفعالات النفس وألوانها تستخدم الصوت ولكه رمز مبهم غامض فالقطعة الموسيقية أوليات عدة بينما في الشعر يصل الصوت إلى درجة السكال، فالصوت فيه قول ونطق ويعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ»^(١) ويطاوع الفكر يبحث ويصور ويفكر ويرى وهو مجسم الفنون وهو من ثم الفن الكامل، وكأن الملحمة الشعرية تحتل الفنون الموص. عيه الثلاثة واللون الثنائي الشعري محدود ناقص إذ يتناول العالم غير المنظور أي النفس الانسانية بينما الشعر الدرامي ككل أنواع الشعر يجمع بين المألوف، العالم الباطن والعالم الظاهر، بين الجواني والبراني، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة وتعدنا.

ويتطور الفن في ثلاثة عصور، فالفن الرمزي الشرقي يستخدم الأمثلة ويستلزم التأويل ولا يعنى بالصورة الخارجية، يمثل الضحامة واللاهائية والمغالاة، أما في الفن اليوناني فيعبر تعبيراً مباشراً يفسر نفسه بنفسه. أي يزل الصكوة في

(١) كوكس (العنريات) لا يتخلقه عند كائط وهيجس و. و. هور (١٩٧٩)

(٢) مجموعة محاضرات هيجس نشرت بعد وفاته عام ١٩٣٣ عنوان

(دروس في علم الجمال)

الصورة ولكن هذا يعرض للمادة للفناء ويصحى بها في سبيل الصورة الظاهرة والجمال المحسوس.

ويوجه الفن الدينى المكنتى إلى الإرتفاع بالفن من العالم المتطور إلى العالم للمعقول ليعبر عن الجمال المعنوى ولكن هذا يجعل الفنان طامعاً من تصور المثل الأعلى في المادة اللامتناهى المدرك في الباطن ، بينما الفن موضوعه التعبير عنه في الظاهر كما يتجه إلى ذلك هربرت ريد^(١) (الفن تعبير Art is expression) أو كما اتجه «راسكين» من قبل (بأن الفن عبادة Art is adoration).

فالدين والفن وليدا العاطفة يؤديان إلى الفلسفة وهم جميعاً يصدران من روح لا متناه ، ولكن الفن والدين وليدا الخيلة بينما الفلسفة يحقق ما يرمزان إليها ، فالنفس تمثل الصور الأخلاقية والمعاني الدينية كأنها مقولات عقلية.

ولعل أجل خدمة أداها د هيجل ، لفلسفة الفن ولعلم الاستطيقا هو دفاعه القوى عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم لفلسفة الفن أو التنوق الجمالى ، وقد أشار لموقفه هذا في كتابه السانف الإشارة إليه (في الاستطيقا) حيث يقول بالنص (أن العكرة هى أساس العلم وليست الخصائص الجزئية) ولا الأشياء ولا الظواهر ، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية - وموقف د هيجل ، هذا عودة لرأى «أفلاطون» (في محاوره هياس).

ونجمل القول حول موضوع الفن كما هو عن د هيجل ، . أن موضوع الفن ليس شيئاً في ذاته إنما عن طريق العقل والذات المفكرة المتأمله يكون موضوعاً

(١) انظر كتاب هربرت ريد

نحن. فرسومات «دافنشي» مسألة عقلية (Gosamenfalls)، ولكن كيف يمكن التفكير فيما هو متصل بالاحساس والشعور؟ يقول «هيجل» (أن الجمال بوصفه موضوعاً للخيال أو للحدس أو للاحساس لا يمكن أن يكون موضوعاً للعقل ولا يستجيب للمعالجة الفلسفية).

ولكن كيف يمكن أن يكون الاحساس موضوعاً لدراسة تصورية؟ يجب «هيجل» من أن الفنان من الطراز العاطفي قد يقنع بالاستمتاع وبنشوة التذوق وليس عليه أن يفكر، ثم كيف نفسر عمليات الإبداع الخلاق والتذوق والآداء والتعبير؟ ويرد «هيجل» (بأن الفن حقيقة ونأه لـ إذاً الاحساس يذهب إلى استدلال معين كما توجد فكرة Idea في باطن الاحساس، كما يوجد للفكرة تجريد من الاحساس، وفكرة الاحساس هذه أو الصورة الذهنية هي كالصور المتمثلة التي يمكن أن تضع ذات الفنان الحساسة مادة مع الذات المفكرة.

٣ - واسكين G. RUSKIN

وتجدر الإشارة إلى «راسكين» إذ يعتبر أحد القلائل المبرزين في مجال الاستطيقا، ولقد اقترنت الدراسات الجمالية وفلسفة الفن بانجلترا باسم وترددت عبارة الشهيرة (الفن عبادة Art is aloration).

كان «جون راسكين» عاشقاً للطبيعة وعلى لسانه كان يردد (أن الأحجار كانت على دائماً خيراً). وبقدر شغف «راسكين» بالجمال في الطبيعة والاعجاب بكل ما هو جميل فيها، نلمس أيضاً إعجابه بالمهارة والآثار التاريخية لما فيها من قيمة جمالية.

ومجور رأى «راسكين» حول الجمال أن مصدره في الكشف عن تلك

الإلهامات الإلهية، ذلك لأنه ليس بالفكر ولا بالاحساس يقدر على كشف الجمال بل بواسطة ملكة الحدس الملهم تلك التي تدفع بالفنان إلى الاحساس بالتقوى إزاء أى موضوع طبيعي له قيمة جمالية أكثر مما تحسه إذا كنا بصدد موضوع فنى صنعته يد الإنسان ، ويقترن الجمال بالأخلاق فى مذهب راسكين ، الفلسفى ، ذلك لأن كل ما يدركه الحدس الصوفى فى عالم الجمال هو نفعه خير.

غير أن «جون راسكين» لم يحاول أن يصوغ آرائه الجمالية فى نظرية أو نسق فلسفى جمالى كما فعل غيره من الفلاسفة الجمالين «كشوبنهاور» مثلا الذى ألف كتاباً هاماً فى الاستطيقا وأسماه (العالم إرادة وتمثل) . أو نيته الذى ألف كتابه الشهير (نشأه التراجميديا) متاولاً فيه عبقرية وفاجرة الموسيقى أو «تين» Taine الذى ألف كتابه (فى فلسفة الفن) ونأدى إلى نسق فلسفى فى علم الجمال محوره أن الآمار الفنية الخالدة تكون محصلة ثلاث قوى ؛ هى : البيئة والمصر والمجلس . إلى غير ذلك من النظريات المنسمة كشكلات فلسفة الفن أو علم الجمال وإنما نجد أن شتات آراء «راسكين» إنما تعبر عن موقف فنان متفلسف فى محاولته الإبداعية للكشف عن غموض العمل الفنى وإبراز القيمة الجمالية فيه.

٤ - مرقوشه B CROCE

تعتبر النظرية العامة فى فلسفة الجمال عند «بنند كرونشه» جزء لا يتجزأ من سياق فلسفته ذات النزعة الروحية ، ومجمل مذهب الفلسفى أن النشاط لروحانى يلمسحب فى شتى نواحي الحياة ومظاهرها وهذا النشاط الحيوى له صورتان ، الأولى متصل بالعلم أو المعرفة والثانية بالعلم أو الممارسة ، ولكن المعرفة والعلم أما أن تكون حدسية قوامها الحدى المباشر Pathiton . للروى الفنية ،

وأما تكون منطقية قوامها العقل والمنطق Logic . والمعرفة الأولى معرفة بالأشياء
التي يحاطها الصور Images والمعرفة الثانية معرفة بالملاقات وبحالها المفاهيم
والتصورات Concepts .

أما العمل أو الممارسة فتقسم بدورها إلى نشاط إقتصادي يهدف غايات فنية
فردية ونشاط أخلاقي يهدف إلى غايات كلية ، وعليها يضيف « كروتشه » ، المعلوم
والمعارف إلى علم الجمال ويتناول الصور على علم المنطق ويتناول التصورات ،
وعلم الإقتصاد ويتناول المنفعة وأخيراً علم الأخلاق ويتناول الخير .

وفيما يخص علم الجمال يقرر « كروتشه » ، أن علم الجمال (١) علم وصفي وليس علماً
معياريًا normative إذ يتناول تحليل الحس أو الإدراك الشخصي أو الرؤية
الجمالية Vision ويبدأ « كروتشه » بتعريفه لـ علم الجمال بقوله أنه (علم التعبير)
وفي تساهله عن ماهية الفن يقول (أن الفن رؤية أو حس وحس وهما قوام النشاط الفني
الخالق الذي يقوم فيه الفنان فيقدم صورة أو شكل وهمي Fantom ، ولا يجد
« كروتشه » حرجاً في استخدام مصطلحات أكثر في مجال الإبداع أو الفن ،
كـ مصطلح الحس والرؤية أو العيان الشخصي والتأمل والتخيل والتوهم والتمثل
وجميعها تقطع بوجود فهم عام لماهية الفن .

وينتقد « كروتشه » تلك النزعات التجريبية في علم الجمال (٢) إذ أن النشاط الفني

(1) Croce Esthétique Comme science de Le, L. expression
et Linguistique generale, paris p. 137

(٢) المجلد في فلسفة علم النفس ترجمة - م. الدروي طبعة القاهرة ١٩٥٢

(٣) المرجع السابق

أو الإبداع الجمالى - فى رأيه - رؤية وحس يختلف عن سائر الظواهرات الفيزيائية (الطبيعية) كالضوء أو الصوت أو الكمربا. أو الحرارة الخ... كما يختلف عن الأشكال الرياضية والتجريدات الهندسية كالمثلث والمربع الخ... وليس مقابها لتنظم والنشاطات الاجتماعية أو الترويمية كالصناعة والحرفة واللعب أو السحر.

ويرى دكروتشه ، أن العملية الإبداعية والنشاط الفنى لا تقبل القياس أو جسما ماديا يقبل التجزئة لأنها تعبر عن حقيقة روحية Spirituel لذا يستأكر ما قام به د فخنر Fechner من إرجاع الظاهرة الجمالية إلى الشكل الفيزيائى بحيث يرد اللوحة الفنية إلى عناصر فيزيائية من سطح مادي مغطى بالألوان وبالخطوط وإمكان تحليل الألوان إلى ذرات تتحكم فيها قوانين المادة والطبيعة .

لذا نجد دكروتشه ، فى أكثر من مناسبة يقرر أن العمل الفنى أو الموضوع الجمالى هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا .

وثمة فكرة يؤكد ها دكروتشه ، وهى أن النشاط الفنى المبدع ما دام حساً للصورة أو الرؤية الجمالية ، فإنه لا يقصد من ورائه تحصيل لذة أو إجتئاب ألم ، من حيث أن الفن تأمل ومعرفة حسية تدبر عن الصور المحدوسة ، لذا فإن دكروتشه ، يمترض على الفلاسفات الجمالية التقليدية القائلة بأن الفن يهدف المنفعة ويسمى إلى اللذة ويمكن أن يحدد النقاط التى يقيم عليها نظريته العامة فى علم الجمال وفى الإبداع الفنى بوجه خاص فيما يلى:

- (١) أن الإبداع الفنى ليس معرفة تصورية .
- (٢) وأن الإبداع الفنى ليس ظاهرة فيزيائية (طبيعية ، أو سيكلوجية) .
- (٣) وأن الفن ليس نفعياً أو متمعاً .

(٤) وأن الفن ليس قسلاً أخلاقياً أو أسطورياً .

ويخلص من هذه العناصر إلى القول (بأن الفن هو إبداع أو بمعنى آخر هو
حدس لرؤى جمالية أو لصور منه وتعبير عنها)

وقد ميز « دريشه » بين الحدس والتصور ، فالحديث يمكن أن تكشف عن
العالم أو الظاهرة بينما التصور Concept يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح
والحق أننا جميعاً نوجد بصدد أى عمل فى فإنه ليس من حقنا أن نقسم على إذا
كان الشيء الذى أراد الفنان أن يعبر عنه صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزيقية
أو من الناحية التاريخية لأن مثل هذا التساؤل عبء وعقيم مثله فى ذلك كمثل أى
حكم قد يصدر من خارج أخلاقي عام بصدد مبدعات فنية تتعلق فى مماء الخيال .
لذا أننا حينما نميز بين الصواب وبين الخطأ . فإننا نكون بصدد واقع تصدر عليه
حكماً من الأحكام فى حين أن العمل الفني بطبيعته موضوع خالص أو صورة
محضة لا تخضع للحكم لانه ما دام الخيال والفكر متهايزين فالموضوع الجمالى أو
للمصنّف الفني « يعتبر مصورة فردية تعبر عن حالة خاصة
بالذات دون أن يكون فى الامكان تحويلها إلى مفهوم كلى عام ومعرفة عقلية
لأن الفن معرفة نظرية . وهذه المعرفة حدسية أولاً تقبل شيء هى صورة أو
شكل Form وبالحدس نكشف عن الصورة أو الرؤية الجمالية ولكن الحدس
ذاته ينفق من أغوار الوجدان والماعطة وحى ما تصفى على الفن الرمزية
Symbolisme والفنائية Lyries - ويستشهد « كوتشه » بأن مبدعات العمل
الفنى فى أصلها آثار حدسية أو متمثلة Representation وعاطفية
passionnelle ويتجه القول بأن جميع الفنون هى ضروب من الموسيقى تتمدد
عن روح تمتاز بين الرؤية الجمالية والتمثل الوجداني

ويفصل دكروتشه، في مسألة الصلة بين الشكل والمضمون أو الصورة وللمادة بأنه لا يذهب إلى القول بأن الصورة الجلية أو الشكل الذى يبدعه خيال الفنان هو الحقيقة الجلية في العمل الفنى. كما أنه يرفض المزج بين الاثنين على أساس أن الصورة تضاف إلى المادة. كان النشاط الفنى نتيجة تأثيرات حسية بعضها تعبيرات خارجية

إنما النشاط الفنى في رأى دكروتشه، تركيب أو إنشاء جمالى، بمعنى أنه مؤلف من العاطفة والصورة على شكل «حس أو رؤية شخصية» «Concrete vision» وكأنه يذهب مثل B. Kant، في القول بأن العاطفة بدون الصورة حياء والصورة بدون العاطفة جوفاء والروح الفنية أو الحساسية الجمالية لا ترى الصورة على حدة أو تشعر بالعاطفة على حدة بل هى تتحسن في وحدة فنية أو تشكيلية متسعة هى ما نسميه باسم العمل الفنى أو المنجز أو الأثر المبدع بمعنى أن الفن مضمون أو أن الفن صورة .

كما يحسم دكروتشه، مسألة التفرقة بين الحدس والتعبير أو بمعنى آخر بين جوابه النشاط الإبداعى وظاهرة أوبرانية - إذ يقرر أن التفرقة بين الحدس وبين التعبير غير صحيحة . إذ أن الحدس الفنى الجمالى في الوقت نفسه بمثابة تعبير Expression وعلى ذلك فإن ما لا يتحقق تعبيرياً ليس حساً ولا تتلا Repraenation ولا يخرج عن كونه انطباع حسى Reception ولا يكون حساً إلا حينما يشكل ويعبر ومن ثم فلا سبيل للفصل بين الحدس وبين التعبير إذ كيف يتسنى اللون أن يعبر عن صورة عالية من الألوان أو كيف تألف التفكير والخيال التلقائى والصفة التكنيكية لتحقيق فعل الإبداع الفنى إذا وصلنا بين الحدس وبين التعبير، متلازمان أو متصاحبان Co-existence ، فالفكرة لا تكون فكرة إلا إذا كان في الإمكان أن نصوغها في كلمات واللحن الموسيقى لا يكون لحناً إلا إذا

كان في الإمكان أن تؤلفه من أنعام ، واللوحة الفنية لا تكون أرى مبدعاً إلا إذا كان في الإمكان تصويرها بجموعة من الألوان .

والذي يخلص منه أن « كروتشه » يذهب إلى القول بوجود حالة تعبيرية قبل الأثر الفني وليس العكس إذ لا توجد لوحة قبل الحالة التعبيرية . كقول بعض المصورين العاجزين عن الإبداع الذين يريدون أن يوهوا الآخرين بأن أذهانهم طامرة وثربة بالصور أو المبدعات التصويرية ، واكتنهم لا يقدرعون أن يبرزوها إلى الخارج لعدم توفر الوسائل للتكنية ، ومن ثم فإن الحدس الجمالي حين يستولى وجدان الفنان ويمتغرق في تأمل الرؤى الجمالية حتى يقتضى صورة منتقاة من حداد هذه الصور فلا بد من أن تستحيل إلى تعبير . أو على حد قول « كروتشه » بأن الحدس والتعبير هما منذ البداية ظاهرة واحدة) .

إن الإبداع جوهر العمل الفني وهو في مقابل المحاكاة أو التقليد *imitation* ومن سياق مذهب « كروتشه » في الفن فإن الطبيعة لا تسكون زاخرة بأشياء جميلة إلا في نظر الفنان المتأصل (١) حقاً قد تسكون الطبيعة زاخرة بأشياء جميلة ولكن الخيال الإبداعي عند بعض المصورين أو الشعراء هو الذي يضفي عليها حجلاً ، فالطبيعة خالية تماماً من التعبير أما حين تطلق عليها صفة الجمال فإننا ندرکہا أو نتذوقها بروح الفنانين واستغراقنا فيها واهتراجها بذواتنا الشاعرة فنكتشف ما فيها من جمال لأن الطبيعة خرساء ما لم ينطقها الفنان .

وعلى ذلك « كروتشه » يرفض النظرية القابلة بأن الفن محاكاة للطبيعة فليس المقصود من النشاط الفني تقليد الطبيعة وتسكون مهمة الفنان هي إيجاد بعض

للموضوعات الفنية مماثلة لموضوعات الطبيعة ومما كانت تماماً لأنها لا توجدنا بأى حدس جمالى ، ولكن ما هى وظيفة الفنان إذن ؟ أى تنحصر فى التعبير عما يدركه بالحدس ؟

يجيب « كروتشه » أن الفنان حين يصوغ انطباعاته أو يشكل احساساً فإنه يتحرر منها ، وبأن النشاط الفنى إيجابى يقوم به الفنان الذى يتحرر من احساسه بفعل جهده التعبى يقوم بهذا النشاط لا من أجل الآخرين إنما يحققه لنفسه . بمعنى أن النشاط الإبداعى للفنان تعبير عن حالة شخصية ذاتية أو حدس خاص يبرز الأثر الفنى الذى هو بمثابة مخلوق فريد ومتميز .

وليس النشاط الإبداعى تأكيد للطابع الذاتى للفنان بل يدل على اتصال أو تواصل Communication or contact بين الفنان والآخرين من الفنانين أو المتذوقين ، وهذه الصلة تجمع بين البشر جميعاً أو هى بمثابة نوع من المشاركة الذوقية للأثر المبدع أو المصنف الفنى فالصورة التى يخرجها الفنان ويتبسط لنجاحه فى إبداعها وللمشاركة الآخرين له فى غبطة الإبداع التى تستحيل إلى غبطة تذوق وذلك بفضل عملية التوجه أو التقمص Identification حيث تستطيع استرجاع تلك الظروف والملاسات التى كشفت عملية التأثير لمثير جمالى معين ولإستادة الخيالات المماثلة لآثان ، ركان النشاط الإبداعى يعكس الطابع الاجتماعى والملاسات التاريخية ، ولكن فى جوهره ظاهرة فردانية تخص الفنان المبدع Monadic ، وبحمل النظرية البامة للفن عن « كروتشه » أن الفن ظاهرة روحانية مستقلة تماماً عن الدلم وعن المنفعة وعن الأخلاق وعن الاعتبارات الاجتماعية ، وفى تفسيره للنظرية الخاصة عن النشاط الإبداعى الفنى يرى أن الإبداع حدس لصورة أو رؤية جمالية وهو تعبير أو بمعنى آخر أن النشاط

الإبداعى هو حدىس تعبىرى وأن قدرة الفنان تتجلى فى إمكانه تكوين الصور الذهنية ، فى حين أن المهارة اليدوية هى مجرد خبرة تكنيكية تكتسب بالممارسة والتدريب وبالتالى فإنها لا تدخل فى صميم العبقرية الفنية ، ويستشهد « كروتشه » (بأن الفنان الإيطالى «ليوناردو دافنشى» اتفق على أن يرسم لوحة [العشاء الأخير] وجلس أمام لوحته عدة أيام ساكناً صامتاً لا يلبس الفرشاة وكان يحثه الناس على العمل ولكن دون جدوى) .

والحقيقة أن حالة السكون الظاهرى التى بدأ فيها الفنان الايطالى لا تمثل إلا ما كان يرسم فى ذهنه ويستكمل تفاصيله فى خياله مكتفياً بأن إخراجها بعد اكتمالها ما هو إلا عمل آلى ومهارة تكنية أو صياغة Molding ليست الا .

« اودل جنكنز » E. Genkines

يعتبر محور نظرية الإبداع عند « جنكنز » هو المنهج الجالى التطورى ، الذى يقوم بتفسير العمليات الإبداعية وذلك بإرجاع كافة مناهج وطرق البحث الاستعبقى إلى المنهج السيكلوجى إذ أن المنهج التطورى يتطلب تكيف الكائن الحى مع البيئة الخارجية ، ولعل جنكنز يأخذ فكرة المنهج التطورى من مبدأ التطور والارتقاء الذى تدرج فيه الجهاز العصبى المركزى Central nervous system لأن الانسان يهدف إلى تحقيق التكيف adaptation أو التوافق adjustment بينه وبين عالم الأشياء المتميزة . فىسمى إلى إحداث التوازن النفسى فى شتى نشاطاته العملية فى الحياة ؛ وتستند عملية التكيف هنا إلى عناصر أساسية هى :

١ — الانسان الفنان نفسه (أو عالم الذات الشخصانى) .

٢ — الآ ياء الخارجية (عالم الموجودات والأفكار أو عالم الموضوع المتميز) أو السبأ أو الصورة .

٢ - كيفية الترابط أو العلاقة بين هذه الأشياء والانسان توجد الرابطة أو العلاقة ، بمعنى أن الفنان حين ينظر إلى الأشياء الخارجية يتم من ثلاثة نواح يسميها « جنكسز » (المضمون - والتميز - والارتباط) وعندما يتعامل مع الأشياء يدرك مفزاعها في شتى المناسبات والحالات والمواقف والمجالات بحيث يستفيد من الأشياء فيها يصنعها أو فيها يبدعها ، ونفضل عملية التمييز التي تصطنعها الانسان لصطناعاً حين يقتطع جزءاً من البيئة لكي يحدد هذا الجزء بوضوح ، وعتدئذ يقيس فهم الأشياء من جهة والسيطرة عليها من جهة أخرى . وهذه الأشياء لبست صفوية وإن بدت كذلك إذ ترتبط الأشياء بعضها ببعض في نظام أو انساق يكاد يحكمه شبه قانون أو نظام .

ويقابل ثالث (المضمون - التميز - الارتباط) مكونات سيكلوجية هي (المكون الجمال - والمكون الوجداني والمكون المعرفي) والاول يركز انتباهنا على تمييز الأشياء ، والوجدان على مضمونها ، المعرفي على ارتباطها . وعليه نجد غايات أو أهداف تسعى إليها كل النشاطات السابقة . فيسمى المكون الجمال إلى القيم الجمالية والمكون الوجداني إلى الحقائق الوجدانية والمكون المعرفي إلى الوقائع العملية ، فالأشياء بعد تفسيرها وقائع وفي ارتباطها حقائق وفي تفضيلها قبا .

ويمكن تشبيه الحياة النفسية والسلوكية للفنان بأنها كل متواصل من التجربة المنذوقة المتأملة ، ولأن كان « ديوى » يقرر (بأن الفن خبره^(١)) .

(١) الفن خبره جون ديوى « ترجمة زكريا ابراهيم ص ٢٩ طبعة القاهرة .

فإنه - جنكيز - يقف أمام مستويات أو مراحل الخبرة لكي يستخلص منها ما يشبه القانون العلى الذى يفسر الإبداع الفنى .

ونجد - جنكيز - يقسم مستويات الخبرة إلى ثلاث هي :

١ - مستوى التقبل أو بمعنى آخر الإدراك بالنظر إلى عالم الموضوع أو الأشياء فى ربطها بتجاربتنا .

٢ - مستوى الفاعلية active أو الدفعة Tn.puls أو الوجدان، وذلك بالسمى إلى الارتقاء وتأمين الأشياء وتأثير البواعث والخوافر الشخصية والخارجية .

٣ - مستوى الإنشائية Consitution أو التغير Alter للأشياء بالفعل وإخراجها فى صور أو أشكال جديدة .

ويوجد ثالث يوازي مستويات الخبرة هذه هي :

(١) التدقيق أو التأمل .

(٢) التعبير .

(٣) الإبداع .

ولعل هذا التصنيف يتفق وجمهرة علماء الجمال الحديثين غير أن بعضاً منهم يندج التعبير والإبداع فى قسم (التعبير) وما يسميه البعض بالتدقيق يسميه الآخرون (تجسدية) . ولكنه مفهوم التجربة أشمل وأكثر رحابة فلكل الناس تجارب جمالية وهم المندوقة، ن وقلة منهم يتأززون بأفعال تعبيرية أو طاقات إبداعية وهم ائنانون وما يصدر عنهم هو الأعمال أو منتجات العمل الفنى .

وقد يكون الشخص الواحد مندوقاً ومعبراً ومبدعاً فى آن واحد أو يتنقل

من حالة إلى حالة أخرى . فتمت ترابط بين التفوق والابداع والتعبير من حيث
 هي مستوى ثلاث للعملية الابداعية وهي بمثابة حلقات أو عملية دياكتية يمتد
 فيها الابداع الفنى الذى هو ذروة هذه العملية - على التفوق والتعبير ، ويرجع
 الابداع فى فترات متوالية إلى هذه المستويات النهائية والأكثر مباشرة للتجربة
 الجمالية الشمولية لىكى يجمع مادة .

وفى رأى د جنكز ، أيضا نجد أن الابداع الفنى ليس عبقرية أو موهبة فريدة
 أو لمسة سحرية غامضة ، ذلك لأن العملية الجمالية دياكتية اساسا التفوق ثم
 تتفرع إلى تعبير وابداع وهكذا . ، فكل فنان أصيل يراجع نفسه دائما ويقف
 بإزاء ما يبرهنه وما يبدعه كالمصور الذى يرسم لوحاته بدافع ذاتى ثم يقدمه وله ويلبسه
 وإن لم يعجب عدله ، لأن الفنان أحسح إلى التفوق وإلى الاستمرار فى الرأس
 الجمالية فظهر روحا جديدة تملأه وتفيض بالحياة بعد اختصارها فى ذاته .

ولعل المقصود بالابداع الفنى فى مجال الفنون التشكيلية وأن كل طاقة نفسية
 لدى الفنان إنما يصل اليها بعد تفوق وانفعال ثم يصبح فى مقدوره أن يعبر وأن
 يبدع أو ينشأ لتشكيلات جديدة ذات قيمة جمالية يحاول أن يؤلفها الفنان وينسجها
 من عناصر التشكيل كالحطوط والالوان والاضاء والكتلة والاشكال وهى عملية
 متشابهة معقدة قد يستعصى قياسها ولكنها بآلة حال ليست أمراً سحرياً أو إلهاماً
 من لاشئ .

هربرت ريد « H. Read »

يرى هربرت ريد H. Read ، أن التوازن أو التكامل النفس psychological
 integration هو ما تهدف اليه عملية الابداع الفنى فى لا ترجع إلى عناصر شخصية
 بقدر ما هى تتصل بالجمعية « Collective » فن وظيفة هذه العملية الابداعية هى

أحداث التوافق الطبعي « adjustment » من الناحيتين النفسية والجسمية « Psycho - Physical » ، ويستند في رأيه إلى ما يذهب إليه « Jung » الذى تناول مصطلح النماذج الأساسية « Arch Types » والأفكار المسبقة « Primordial » لكن يصف الصور « Images » التى تصدر من اللاشعور « Unconscious » وهى ترجع إلى نوع من البدائية « Primitif » وهى أقرب إلى أن تكون فى أساسها إلى السلوك الجمعى ووحى الجماعة « Call - aspiration » فالأنا « Ego » تشير إلى مكبوتات اللاشعور . ويمكن أن نفسر نشأة الظاهرة الفنية فى التعبير التشكيل فى ضوء هذه النظرية التى يقول بها (يونج) فقبل اختراع الفنة ، كان ثمة اتفاق بين الجماعة على علامات « Signs » ورموز « Symbols » ومن ثم تصبح لها وظيفة كالفرزيرة تماما وتمتدج ، بشق الانفعالات الوجدانية للتراث الطبيعية فى الانسان والوظيفة الفنية تحدث توازنا لشق التوترات « Tensions » ويمكن أن نعرفها بأنها توافق ذاتى لحالات خارجية .

وعليه نتبين أن نظرية يونج تقوم على الاسس الإجتماعية للشعور ، ومن ثم يكون التعبير الإبداعى للفنان « Creative expression » كوحدة اجتماعية أو اتحاد اجتماعى وليس معنى هذا أن نفصل الجانب الشخصى أو النزعة الفرزيرة للفنان .

وقد ذهبت مدرسة الجشططت إلى فكرة التوحد « Isomorphism » بين الخبرة الفردية والبنية الجسمانية ، من حيث أن الإدراك « Perception » والاحساس « Sensation » والخبرة « Experience » ترجع إلى النشاط فى

* Ex : " Internal adjustment to external condition " .

مخلات العقل ، وعليه نفس ظاهرة الذاكرة التي تنفس وجود خبرة بجمالية ولغة
عليات أو نشاطات تتمثل بالفاخرة الابداعية في النفس :

١ - النشاط المتصل بالتعبير الذاتي « Self - expression » وهو يعبر عن
الحاجة الباطنة في الاتصال مع الآخرين سواء عن طريق الأفكار أو بالمشاعر أو
الانفعال أو العاطفة « Passion » .

٢ - النشاط المتصل بالملاحظة « Observation » ويعبر عن الرغبة الملحة للفرد
لتسجيل معاني انطباعاته « impressions » لتوضح معلومات التصورية
« Conceptual Knowledge » لينمي ذاكرته ولينشئ الأشياء التي تعينه في
نشاطاته العملية « Personal » .

٣ - النشاط المتصل بالتنمير (المعرفة ، ويعبر عن الاستجابة الشخصية
« respons » للفرد « Moad » أو (القوالب الصياغية) في التعبير التي تصل اليه من
طريق الآخرين ، وعلى العموم فالاستجابة لهذه القيم في عالم الواقع - تفسر رد
فعل أو مراجع كيمي إلى نتائج كمية من النشاطات كما هو في (١) ، (٢) .

ويستعرض « H. Read » بعض الفروض العلمية التي تنصب على إمكان
الابداع الفني عند الاطفال ومن هذه الفروض :

- ١ - الفرض الذي يقول أن رسوم الاطفال ، تمثل نموا مطردا في الجهد
بلوغ درجة من التقليد لتلك الصور التي توجد بالذاكرة أو الكامنة بالعقل والخييلة .
- ٢ - والفرض الذي يقول أن الطفل غير قادر على أن يترجم هذه الصور
ترجمة فنية أو أن يتمثلها تشكليا في مخيلته .

٣ - والفرض الآخر يقول أن الطفل يبحث عن المروب بنشاط لاهادف كاللعب تماما .

نأ أن « H. Read » يفرق بين « The visual Impressions » الانطباع البصرى أو « The visual concepts » الرؤيا التصويرية وبين الخبرة الفنية « The Bodily experience » .

كما ينتقل إلى ما أسماه بطرق الصياغة المختلفة ، باعتبارها عملية « Process » ديناميكية ذهنية بصرف النظر عن الباعث النفسى أو للثير السكامن وراء هذه العملية .

أنه لا يكفى أن نقول أن الشخص يرغب فى أن يتمثل بعض الاشياء أو موضوع يراه أو شعور الخبرة . والسؤال هو :

لماذا يرغب فى أن يفرع أو يخرج « Externalize » التمثل المدرك « Perception » ، أو شعوره ، ولماذا لا يكتفى فقط بتلك التمثلات التخيلية لأمى موضوع أو شعور ؟ .

أقد ذكرنا أن ثمة عوامل النشاط النكتيكى للتعبير يمكننا من الناحية المعصية رسم ناحية التقليد للفنون التطبيقية والنشكيلية يمكن أن نفرض التعبير على أنه (صلة أو علاقة أو محاولة للارتباط) ويكون حينئذ - أن الفنان كوسيلة للإنصال من ناحية النشاط الاجتماعى ومن ناحية علاقة الفرد بالمجموع .

وبرى « ريد » أن ابداع الفن يهدف إلى الرغبة فى بحث السرور أو محاولة لحاق أشكال سارة ترضى حاسة الأجمال فنيا وطريق التذوق تكشف القيم الجمالية فى العمل الفنى من وحدة وتناسق .

كما يضع «ريد» أساسا للفرقة بين الجمال وبين الفن ، فالجمال لفظ نسب إلى
معناه يتغير بتغير الزمان والمكان تتمثل فيه ديناميكية أى حركية . فحدث خلط
بين مفهوم الجمال ومفهوم الفن لسوء إستخدام هذين المصطلحين ، فغالبا
ما نفترض أن كل ما هو جميل بعد فنا ، وأن كل فن جميل ، وأن ليس كل ما هو
جميل فن ، وأن القبيح هو نقيض الفن وهذا الخلط بين معنى مطلق ومعنى
نسبى ، وعلى هذا الإعتبار فالفن ليس هو الجمال بالضرورة فبعض الآثار الفنية
بعيدة من الجمال ، ولقد سبق أن تعرض لهذه المسألة « بندنوكروتشى » فى تعريفه
للعن بناءه تعبير ناجم عن معرفة مباشرة أو *Expression of intuitive*
capacity ، بمعنى أن الفن نشاط عقلى مبدع « *Creative* » أو أنشائى
« *Constructive* » . يتخذ شكلا من أشكال التعبير وفى مجمل فلسفة الجمال
عند « كروتشى » يستخدم مصطلحات حاسة الجمال « *Sense of beauty* » ومثل
الطبيعية - والحدس والانشائية - والفائنية - بينما نجد من ناحية أخرى الراى القائل
بأن الخبرة الجمالية لا المعرفة المباشرة الأولية هى الأصل .

وموقف «ريد» من الخبرة الجمالية يستند أساسا إلى نظرية القيم
« *Theory of values* » التى قال بها ريكاردو « *Richa de* » - إلا أنه يبرز
الدوافع النسبية لهذه الخبرة التى تحدى الفنان فى إبداعه للانماط والأشكال الفنية
بطريقة تختلف عن الدوافع الحسى ، إلا أن هذه الدوافع النفسية غامضة مبهمة
حتى بالنسبة للفنان المبدع ذاته . ويقترِب تفسير « Read » فى أصوله من النظرية
الوظيفية للفن القائلة بالتطهير « *Catharsis* » التى قال بها أرسطو « *H. Read* »
يقول فى كتابة :

(أن العمل الفنى يمد إلى حد ما انطلاقا للشخصية التى تمانى مشايرها من

الحرمان والسكبت ، وتأمل أى عمل فنى يترجم عن أخلاق ويعبر عن حقيقة كائنة من تعاطف وتأخى وتوتر وأعلاء ، ولكن ثمة فارق بين مجرد العاطفية « Sentimentality » التى فى انطلاق وتخلخل واسرّخاء للشاعر وبين الفن بمعنى انطلاق إيجابى يصاحبه أفعال يسمى التكوينية جديدة مبتكرة .

ينبأ يرى « Richards » فى تفسيره للنظرية النفسية فى القيمة ان الانسان يتميز بعدد من الدوافع يمكن تقسيمها إلى دوافع نزوع « Appetencies » ودوافع نفور « Aversions » ، والثى القيم هو ذلك الذى يرضى دافعا من دوافع النزوع . ووظيفة الفنون والآداب هى تنظيم وتنسيق للدوافع التى توجد فى حالة من القوضى والتفتت ، وتكون وظيفة الفنان إذن هى تنسيق وعملية الخلق والابداع الفنى لا تعد وأن تكون عملية « Systematization » تنظيم لهذه الدوافع الانسانية .

ولست عملية التنسيق هذه تتضمن تصميما وإيعاء ففى فى حقيقتها عملية تحول بطرق يحوطها الغموض والابهام وغالبا ما يتم هذا التحول أو الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين .

ويقل « ريد » من غلواء أثر التقاليد الموروثة فى مجال الخبرة الجمالية وهو بذلك يمارض موقف « T. S. Eliot » الذى يقوم على هذا ولكن « ريد » يشكك من هذا الموقف . ويقر أنه ليس لدى الفنان الحديث ما يتعلمه فهو يظف نفسيته بأية مادة تصل إلى يديه (الورق - المهملات - الصفائح - أو الأسلاك - أو أى شىء يحتم غرضه) .

وبحسب « ريد » من سياق استعراضه لمذاهب ومنازل الف المعاصر على سؤال للتقاليد الفنية وأثرها على الفنان الحديث ؟ ومن خلال الكشف عن نشأة الحركات

الفنية والتيارات الحديثة (كالشكسية « Cubism » ، والتعبيرية « Expressionism » ، والريالية « Surrealism »

كما يمكن إضافة بعض التكنيكات الشائعة مثل التداعى الحر Free association السالى أو التدفق الوجدانى « Stream of Consciousness » وتكنيك الحبث واللامعقول « Irrationalism » ، الرمزية « Symbolism » .

كما يقيس « ريد » هذه الحركات على الاتجاهات التاريخية مفسرا قيام الحركات الحديثة فى الفن مثل المـ تقيلية « Futurism » ، والدادية « Dadiem » ، والسرورية « Surrealism » ، وغيرها بما يطلق عليه العدمية الجمالية Aesthetic Nihilism .

ويرجح « ريد » الحركات الحديثة فى الفن إلى الذات (الأنا) « Ego » لأن التقاليد بما تتميز به من قبود وقواعد ونظام ومطابق وخضوع يأباه الفنان لأنه يتناقض والحرية . كما أن الفن التفلدى يفرض قوالب معينة يهضى أن يتبعها الفنان بما تحد من قدراته الابتكارية .

وكان لعلم النفس ومنهج التحليل النفسى أثره و التفسيرات الفنية عن مشكلات الفن كعملية الإبداع الفنى والتذوق الفنى والذقة الفنى ، وينسب « ريد » عناية خاصة بمشكلة الإبداع أو الإلهام الفنى ، ويحاول أن يفسرها فى ضوء التحليل النفسى آخر تطورات علم النفس الحديث . ومحاولة « ريد » هذه تستند إلى نظرية الذات التى تقوم على تقسيم فرويد لمستويات الوعى الإنسانى إلى : -

(١) الذات (الأنا) Ego وهى تمثل الجوانب الشهورى

(٢) الذات العليا Super - Ego وهى بمثابة الضمير المزم

(٣) الهى Id وهى تمثل الغريزة

ويستمد العمل الفني نشاطه وقوته الغامضة من الـ Id والتي تعتبر مصدراً للإلهام . ومن ثم تضي على الذات Ego الوحدة الشعورية كما تروا في الذات العليا « Super Ego » البيئة وبين الإدلوحيات أو الموجهات الفكرية والروحية التي تتصل بها .

كما يتكشف أمام المفسر العملية الإبداعية المعنى الرمزي الذي يتضح في ضوئه التحليل لهذه الرموز التي تدل على مدى إمكانيات العقل السكانية وراء هذه الرموز ومحاولة تشخيص العملية الإبداعية أو الحدس الفني الملمس مكتشفة الغموض ، إذا تضحى التفرقة من الفكرة أو الصورة أو الرؤيا التي تنشأ أساساً في الـ Id (إي) وبين البيئة أو الإطار أو نطاق الصورة التي يحدث بها الذات « Ego » وذلك لأنها في رأي الفنان المبدع شيء واحد لا يتجزأ عند عملية الإبداع (١) .

والرسم مثلاً يتخيل اللوحة أو يستلهم صورتها ملتحمه تماماً عضوياً بشكل بنائها التمييزي أي ألوانها وتكويناتها وإيقاعاتها وتوناتها (٢) ومنظورها وملبس سطحها وكادرها المساحي ، ولا يستطيع أن يقول أن هذا الإلهام أو الحدس .

ورأينا أن رأي بند توكروتشي يذهب إلى التفسير السابق فيقول بنظرية أن العمل الفني هو معرفة أوليه مباشرة أو حدسية « Intuitive » خرجت إلى حيز التجسيم - وقد يكون التحليل الموضوعي للعمل الإبداعي فيه قضاء على روح العمل الفني وشاعريته .

كما يبرز (ريد) شخصية الفنان في عملية الإبداع الفني أو ما يسميه بالوظيفة

(١) الدرجات اللونية - التفتيمات اللونية .

الإبداعية للشخصية فهي بمثابة واسطة « Medium » يمزج فيها الانطباعات والخبرات بوسائل فريدة من نوعها .

كما أنه يلقي أضواء على عملية الإبداع الفني أو الخلق من خلال تعريفه للآنا أو الذات (Ego) بأنها الشخصية الأولية ، بينما (الـ هي) الشخصية هي الجانب الآخر من الآنا ، فالفرائز والانفعالات التي تكبت وطالما أن الآنا أو الذات هي التي تضم مركب من الأحاسيس تتولد عن الخبرة الواعية ، فإن حكمنا الجلي Jugement de Valeur ليس مفروضاً على الأحاسيس من الخارج أو برأى بل ينبع من ذواتنا الحساسة .

وفي حالة النشاط الإبداعي الخلاق يقف الرسام وجهاً لوجه أمام شخصية وحسبنا يكون وهي الفنان لشخصيته وقدرته على تنمية قدراته الخلاقة واكتساب شق المهارات التكتيكية والخبرات الفنية دون ما انفصام أو ثورة داخلية يكون فناً مبدعاً ، ويختلف أى فان عن آخر تبعاً لاختلافات توزيع النمو الاحساسى .

ويبرز (ريد) السمة الاصلية في العمل الفني الحديث وهي الاهتمام وتعبيره كقوم إلى جانب المقومات الأخرى . ويقرر أن التعبير الهادى كان يقف عند مرحلة البحث عن الجواز كوسيلة للتعبير بينما يتجه التعبير الاصيل إلى وسيلة أخرى هي الصورة التي يقول عنها « Paul Reverdy » بأنها عبارة عن إبداع خالص للعقل لا يمكن أن تتبع عن الموازنة بين شيئين . بل بالجمع بين حقيقتين متباعدتين ولا تعد صورة من الصور مدعاة للدهشة والمعجب والامارة لأنها وحشية أو خيالية ، بل لأن تداعى الأفكار فيها ليست أبعد الحدود ووفق غاية من الدقة.

ويتفق (ريد) مع Bergson في وصفه للنشاط الابداعي (١) في أن المبدع يمتد بهذا النشاط فيما وراء منطقة الأفكار والألفاظ الذي يعبر فيها الناس من العمليات الفكرية العادية ، ذلك لأن الفنان يحل مناقضات الحياة التي يمارسها في الخيال . وبهذا يعرض أكثر الأشياء مفارقة بضوء يصهرها جميعاً في وحدة متكاملة بمعنى الوحدة والتنوع .

دانيس هويسمان D. Huysmans

يستثير د. هويسمان عبارة «هيجل» التي تقول «إن فلسفة الفن تكون حلقة ضرورية في بناء الفلسفة».

ويورد لمعنى الكلمة في الاصطلاح فيقول أنها تعنى الحساسية إذ أن الكلمة اليونانية « Aisthésio » تفيد في اشتقاقها معنى الحساسية بمعنى الإدراك الحسي والمعرفة الحسية ، وعلى حد قول « بول فاليري » أن علم الجمال هو الحساسية « L'esthétique, c'est l'esthésique » أو بمعنى أشمل يعني علم الجمال : « كل تفكير فلسفي في الفن » أي أن علم الجمال ونهاجه يستندان أساساً إلى تعريف الفن .

وحين يتناول الجمال في وجوده الشخصي يستعيد عبارة «كروتمشه» :-

« انه ليس للجمال وجود فيزيقي - فالهم هو الذات التي تبذل منجزات الفن وتكسبها خصائص جمالية فيتحقق للجمال وجوده من خلال ممارسته للنشاط الفني .

بعبارة أخرى لابد من دراسة الخلق أو الابداع الفني والتأمل والتعبير أو تنفيذ العمل الفني .

(1) H. Read , The meaning of Art.

و نقول «فيكتور» باشء أن الصفة الجمالية لشيء ما ليست صفة لهذا الشيء.
ولكنها نشاط لذاتنا ، أنها موقف نتخذه إزاء هذا الموضوع.

وثمة مراحل يمر بها الفنان المبدع في عملية الإبداع الفني تسمى بها:

(١) مرحلة التأمل (٢) ومرحلة الإبداع

(٣) ومرحلة التفسير والحكم .

وليس تتابع هذه المراحل يمثل إنفصالاً في العملية الإبداعية ككل، فالتأمل
«Le contemplation» بقدر تنوع الفنون بدر ما تعدد الإحساسات والأذواق
ومن خلال عملية التدقيق يكون التأمل إذ أن هناك شعور عام جمالي لدى جميع
الأفراد ولكن شدته تتفاوت من شخص لآخر

لقد سبق أن قال «سوربو» ، أن خطوات الذهن في الخلق الفني هي وحدها
الشيء المهم ، فمن الطبيعي أن حدة الشعور الفني عند الفنان المبدع أكثر منها عن
للتأمل المتدقيق - غير أن التأمل في حد ذاته ليس أولاً في عملية الإبداع بقدر
ما هو فرعي».

أما «فيكتور» باش فيقرر: أن الفنان هو نفسه الذي يحس ويؤكد هذا الاحساس
وصفه «تأملًا قبل أن يتناوله بالإبداع فالفنان يبدأ بالارتقاء حلاً لا بالإبداع ممارسة.
إذ لا ، الفنان أن ينظر ويسمع ويرى رؤياه الجمالية من خلال خبرة جمالية واحدة
رحية وعريقة قبل ممارسة موهبته الخلاقة .

إنما يمكن أن نقرر بأن الموقف الجمالي يتم على مظهرين:

(١) التأمل ذو الأساس العقلي .

(٢) ثم الشعور الفني المعتمد على التأثير الوجداني .

ويترتب على ذلك ضروباً من الاستجابات للفن والشعورية .

١ - فاما يمر الموضوع مرأ عاجلاً ولا يحدث أراً واضحاً أو عميقاً فيحدث نوع من القبول البسيط بالاهتمام وباللامبالاة .

٢ - وأما يحدث لذة حقيقية وإن اختلفت في قوتها أو شدتها ومحسن إزاء العمل الفني فيترك في نفسنا نوعاً من التألق وهي تعكس حالات ذاتية وهوائية للمتذوق أو المتأمل .

٣ - يوجد إحساس يشدنا إلى عجلة ذاتية داخلية ، فننشئ أبعاداً نشوة

أن ضرورة الشعور الجمالي واحدة وهي حساسية إيجابية نشعرنا بنقطة .

فحين أنظر إلى لوحة ما لفنان فأما أن تظل بالنسبة لي عديمة الأهمية فلا يوجد ثمة إحساس أو انفعال أو لذة فنية ، وأما تعجبني فتتحول لا مبالاًني بها إلى لذة تظل وتقرى كلما زاد انقباضي في التأمل إليها ، حتى إذا حماسي بلغ حد النشوة والنقطة فأستغرق في العمل الفني وكل ما عداه شيء هامشي بالنسبة لشعوري فتختفي أعداها من لوحات وزوار المعرض وكل ما حدث نوع من الجذب الساسي .

يقول درجسون ، في كتابه (الطاقة الروحية) أن النقطة تعان أن الحياة تتقدم وتؤكد انتصارها وجوديتها ، وحينها توجد النقطة يوجد الخلق أو الإبداع ، وكلما كان الإبداع مثرياً كلما كانت النقطة أعرق - فان كل خلق يتم في غبطة فالرغم من الحزن والنعيب والقلق فان روع غبطة في الإبداع الفني .

إن أحد الشعراء (فني ، تصور مدى دروة النقطة التي يستشعرها الفنان في قوله: إن سواده الإلهام هي هديان يفوق بكثير الهديان الفني في المقابل له الذي

يسكر بين ذراعى المرأة ، لأن شهوة النفس أحوال ، والنشوة الأخلاقية أعمى من
النشوة الميزيقية .

وعلى حد قولنا «سوريو» (أن الفن روح وهو الذى يهيم بها يهيم عن التعبير).
أن كل هذا ما يتمل فى وجدان الفنان المبدع فاعلم العوامل الجوهرية فى عمادة
الإبداع الخلاق ؟ أننا نسوقها على سبيل الحصر فيما يلى : —

- (١) الحدس المفاجئ أو الشعور المباشر أو الإلهام .
- (٢) الاتقاء والإسقاط والتأليف .
- (٣) الرؤية الجمالية .
- (٤) التلقائية فى التعبير أو الطلاقة .
- (٥) الممارسة الفنية أو تحقق الفعل .
- (٦) الانبثاق التلقائى .
- (٧) الأصالة .
- (٨) الاهتمام .
- (٩) الخصوصية .
- (١٠) الخيال الخلاق المبتكر .
- (١١) التكنيك والصفة الفنية .
- (١٢) النظرة الكلية الشمولية .

التعبير أو الاداء « Expression et l'interprétation »

إذن فالتجربة الجمالية تجمع ما بين التأمل والإبداع والتعبير والمشاركة أن دلالة
العمل الفني لا تتأق الا عندما يتحقق الرؤية الجمالية من خلال ممارسة فنية خلاقة

تبلور الصورة التي في ذهن الفنان وتعبّر عنها تعبيراً صادقاً وجماليّاً ويقتل الواسطة الفنية أو مهارة التشكيل تبرز الصورة فتكتمل في عين الفنان حتى يتم التعبير.

جورج سانتيانا : G. Santayana .

بعد جورج سانتيانا «G. Santayana» (١٨٦٣ - ١٩٥٢) من الفلاسفة الجليين الذين عنوا بمبادئ الاستطيقا عناية فائقة ، وكان فناً بمعنى الكلمة . شغلته هواية الرسم مدة طويلة الى جانب براعته في الشعر - والرواية والنقد الأدبي . ومن أشهر كتبه «Sence of Beauty» الذي نشره عام ١٨٩٦ ثم طبع للمرة الثانية بأمريكا عام ١٩٢٦ وكتابته الآخر «Reason in Art» الذي نشره عام ١٩٠٥ .

ومن الغريب - حقاً أن يكون «سانتيانا» واحداً لفلسفه جمالية خاصة ثم هو لم يفكر أخلاقياً في الاستطيقا أو في فلسفة الفن وقد جاء على لسانه «اننى لا أسلم في الفلسفة - بوجود فرع خاص يمكن أن نسميه باسم فلسفة الجمال ، فأن ما اصطلاحنا على تسميته باسم فلسفة الفن - يبدو لى - مجرد دراسة لفظية مثلاً كمثل فلسفه التاريخ . وأن لفظ استطيقا ليس الا مجرد لفظ غير محدد استخدم في الأوساط الجامعية للإشارة الى كل ما ينصب بالأعمال الفنية والاحساس بالجمال وفلسفه الجمال لا تخرج عن كونها مجموعة من الدراسات المتباينة التي عملت على إيجادها بعض ظروف التاريخية ولأخرية .

لذا فإن الظاهرة الجمالية في رأى «سانتيانا» بقيت موضوعاً مشتركاً يتناوله الباحث كل من الفيلسوف وعالم النفس ومؤرخ الفن والمؤلف .

(1) Reason in art, 1905 pp. 13 15 and p. 34.

(2) Sence of Beauty, 1936

ولكى تنلس نظرية دسانتيانا، في تفسير الإبداع الفني فإنه ينبغي أن تتبينها من سياق فلسفته الجمالية الخاصة ومن خلال مذهبه الفلن في العام . ومن رأيه في معنى كلمة فن حيث يقيم فارق بين المعنى العام لكلمة فن من حيث دلالة على العمليات الليمورية الفعالة التي يستطيع الإنسان بها أن يؤثر على بيئته ويرد من خلالها قدرة الإنسان على التكيف والصياغة . وبين المعنى الخاص لكلمة فن الذي يكون مجرد استجابة الحاجة إلى المتعة أو اللذة .

ومجمل رأى سانتيانا في الفن هو أن للفن وظيفة حيوية تتميز بنشاط حر وفاعلية منطوقية . ويقوم تفسيره على أساس أن الإنسان يجد ذاته محوطة بسياسج من الضغوط والضروريات العملية ، لينزع الى استغلال الواقع لخلق بيئته بتكيف معها . أى يهبط بمثله الأعلى الى الواقع ليحقق طرباً من الإشباع . والمتعة ؛ بين أفكاره وأفداله . فيستشعر من خلال نشاطه هذا الرضا والاستمتاع والغبطة .

كما يميز دسانتيانا بين القيم الجمالية وماهداما من قيم أخلاقية أو اجتماعية أو طلبية أو منطوقية . حيث يقرر أن القيم الجمالية قيم إيمانية تمدنا بلذات حقيقية . بينما القيم الأخلاقية تقتصر وظيفتها على اجتنباب الألم ومقاومة الشر واستعمار الإنسان بالواجب والإلزام والصراع ضد الخطيئة ، بينما العالم الجمال عالم الحزية والاذنة الخالصة ، ولذا تقتزن الأخلاق بالنشاط الجاد بينما يقتزن الفن باللعب ، كما أن القيم الجمالية تنطوي على قيمتها ذاتها ، بينما القيم الأخلاقية أدوات ووسائل لغايات أهداف بمعنى أن الملائسات العملية هي التي تعضي على النشاط الأخلاقي ما له من قيم . بينما العكس في العمل الفني ، لذا فإن النشاط الفني يتجلى على حقيقته حينما نخضع معاليات الحياة وضغوطها العملية . فثمة فارق بين الفعل الأخلاقي الملزم وبين الفعل الجمال الحر .

ورأى سانتانياه في طبيعة العمل الفني يخالف أساساً عن رأى Kant ، الذى يهدف من خلال النشاط الفنى إلى لذات جمالية كلية أو عامة . ويقيم سانتانياه معارضة للكأنطية على أساس تتبع الاذواق والميول يفسر نسبية الأحكام الجمالية .

ويذكر^(١) أن تاريخ الفن يشهد باختلاف الأمزجة وينطق بتعدد الاذواق ويقيم سانتانياه الجمال على مفهوم الادة كقيمة ايجابية خالصة على مزال الروح اليونانية التي اعتمدت اللذة عنصرها من عناصر الظاهرة الجمالية كما استبعد فكرة القيم من مجال الدراسات الاستطيقية . ويرد سانتانياه الفضائل الاخلاقية من شرف وصدق ونظامه إلى قيم جمالية في النهاية . فيربط بين الخير والجمال بقوله أن المطلب الجمالى الذى يقضى بالخير الاخلاقى هو أجمل ثمرة من مصاد الطبيعة البشرية^(٢) .

يعنى ان الجمال يؤدي بنا في النهاية ان فكره الكمال أو التوافق بين الطبيعة البشرية والعالم الخارجى .

ويتعصر سانتانياه مومات الجمال في عناصر ثلاثة هي :

(١) المادة (٢) الصورة (٣) التعبير .

والعنصر الاول يشير إلى اللغات الحسية الى تمدنا بها الحسوس من المختلفة . يرى أن اللغات الناجمة عن البصر هي أقوى اللغات وأشدها تأثراً . بدليل أن فكرة الجمال نشأت من المعطيات البصرية . كما ارتبطت بالخبرة الجمالية بالإدراك بما جعل كلمة شكل أو صورة Form مرادفه لكلمة جمال . كما أن الحسوسات

(١) عمره د . تيسون . رأى لاساس بالماله .

(٢) د . تيسون . فلسفة الجمال ونشأة فنون الجمال .

الرؤية التي تتميز بصمدية الألوان مستشر العين وتولد الفضة في النفس (كما تبدو
ذلك عند الأطفال أو المصورين حيث تمتد الألوان مجرد الشاهد الحسي إلى
لتأثير الوجداني).

ويبرز الجانب الحيوي بالتأثير يؤدي عذراً عاماً في الإدراك الحسي للجمال
وقد سلامة هذه الجوانب يكون الإحساس بالفضة غالباً.

ويصلى مثالا للصور الحيوي التي تقوم بالفرقة الجنسية في التقاد الصور
الجمال . وعلى عكس التالين يؤكد سائقاء الشخص الحسي أو القادي في الجمال
باعتباره الركيزة الأولى التي يقوم عليها كل تأثير قبي . فلا غرابة أن في التحس
هذا اليونان كان متميزاً بجمال قاتق إذا صنع من رطل ناعم الياض أضفى على
العمل الفني بهلاً وجمالاً . ويقترب من هذا المفهوم بعض مدارس الفن الحديث
التي تعطي العمل الفني قيمة مادة فحسب تقوم على أساس البناء وثوراتها بصرف
النظر عن الموضوع أو المحتوى الجمالي للعمل الفني ذاته.

وبالنسبة للعنصر قال أبو الشبكي *Romano* ، فيقرر سائقاً أن الجمال
الشبكي يستند إلى الاجرة الحسية التي تؤدي وظائفها فيولوجياً على أكل وجه
ويصلى مثالا للشكال البصرية فيقول . . أن العين تتحرك بنظرها بحيث تركز
كل انطباع حسي على الشبكة وهو جزء على درجة كبيرة من الحسية وحين تقوم
العين بهذه الحركة فإنه يرتب عليها مجموعة متوالية من الإحساسات البصرية ثم تنزع
هذه الإحساسات إلى التكرار ، بحيث أنه بمجرد حدوث أي انطباع حسن على
الشبكة فإن هذا الانطباع يقرن بهيج في مركز الإبصار نفسه ، فتكون شبكة
من الإرتباطات يتدفق عن طريقها نوع من الاقتران بين إحساس أي نقطة من
الشبكة وبين مجموع النقاط الأخرى ، بحيث أن علاقة النقاط هذه على المستوى

الهندسى لذا فان الاشكال الهندسية تأخذ قيمه اجمالية - وهذا يمكن تفسير سرورنا عند رؤية أشكالاً متماثلة « Symmetrical » نتيجة الإحساس بالتكافؤ والنوارى بين التورات العقلية التى تقوم بها العين حين تدرك الاشياء.

لذا فالتمائل يمثل وحدة فى التنوع « Unity or Variety » ويعد أساساً جوهرياً لجمال الشكل اتجهت اليه النظرية الكلاسيكية كما يبور قيمة التركيب أو « Suractor » الشكلية للموضوع الجمالى .

ولعل النماذج « Types » التى سبق تحصيلها فى خبرتنا الجمالية السابقة تقوم بمهمة تنظيم أو بناء الاشكال . فتعنى عليها قيمة جمالية من خلال تجريئنا الفنية السابقة .

كما يكشف « سانتيانا » عن سر الغموض الذى يثرى من الموضوع الجمالى لما يقصد به الموضوع الجمالى بصفة الاتحاد « Indetermination » ويرى أن ما من شكل جميل إلا وكان مقترناً بحدود وصورة . وليس المهم هو الاسلوب أو الطراز الفنى « Style » إلا بقدر تعبيره عن العنصر السكالى فى الجمالى . وقد استطاع رواد الفن الكلاسيكى أن يصلوا بأعمالهم الفنية إلى أعماط شكلية ممتازة نماذج مثالية .

ثم يرى فى عنصر التعبير « Expression » باعتباره مجموعة من التأثيرات الانفصالية التى تضيق على المضمون « Content » الجمالى لاشئ عمل فنى دلالة وجدانية خاصة . تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات والتداعى الحر « Free association » الذى يتولد فى نفس المتدوّن لهذا العمل .

وبعد سانتيانا ، التعبير عنصراً مستقلاً بذاته . ينعى إلى مجال الشعور

الجمالي من خلال عملية الاستشارة الوحدانية . لا من خلال عملية الإدراك الحسي المباشر . لذا فإن التعبير يكتسب الصفة الجمالية لافتقاره بمضمون مادي وشكلي لأي موضوع جمالي .

وتاريخ الفن يعرف مدرسة التعبيريين ، Expressionisme ، وهجوم المدرسة على أن لدى الذات القدرة على الامتداد إلى الموضوع من أجل إسقاط مشاعرنا عليه أو تحقيق ضرب من التعلق . ونكره سانيانا ، يعارض هذه المدرسة الفنية من حيث أن القدرة التبريرية التي نلها إلى الموضوع ما لا يمثل مجموعة من السمات الوجدانية التي انضافت إلى هذا الموضوع لإرباطها بتجارب سابقة . فحينما نصف منظر طبيعي بأنه حسن . فمعنى هذا أننا نستعيد في أذهاننا بعض الذكريات المعنوية بهذا المنظر وهو غير المبرك بما تعبيرا أو قوة تعبيرية « Expressivity »^(١)

ومحاولة استخدام العقل والفن نكدر به لمعرفة نكذبه . فتحول إلى خيره وراثته فيمكن استعادته مراحل عمله في أي عمل فني آخر ومجمل رأي وسانيانا في الإبداع أو النشاط الفني المدع . أنه وظيفة حيوية وأداة فعالة يصطنعها العقل البشري . لحل السيطرة على المادة سيطرة شخصية « Concrete » والفن المدع يتطلع على التجربة الإبداعية طامعا تأليفا أو تركيبا .

(١) Encyclopedin of the arts p p 339 334 by Dagobert V Hane and Harry G. Schriker Philosophical library New York

جورج كولنجود / GOOLINGWOOD

يفرد كولنجود ، كتاباً لفلسفة الفن والإستطيقا في مؤلفه الشهير مبادئ الفن (principles of Art) الذى نشره عام ١٩٣٧ ، حيث يعنى بحث مشكلة ماهية الفن ؟ ويرجع أصل السكبة فى الإصطلاح إلى اليونانية (TABVE) بمعنى الصنعة أو المهارة . وفى الاثينية أستخدم أصطلاح (Ds) للدلالة على الفن ولم تبدأ مشكلات الاستطيقا فى البروز إلا فى خلال القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر حيث ظهر فارق بين الفنون الرفيعة (Fine Arts) وللفنون الغامضة أو التطبيقية ثم اختصرت الكلمات وأستبدل بها كلمة فن للدلالة على المعنى العام ومن هنا يبدأ كولنجود ، بحث مشكلات الإستطيقا وإبرازها الإبداع الفنى من خلال تفسيره النظرية التكتنية للفن أى لقائلة بأن الفن نوع من الصنعة . وهذه النظرية لا نستطيع أن نفسر مذهب وزعات الفن الحديث إلا إذا إستدات نظرية هى الفن باعتباره تعبيراً لصفة للعمل الفنى بالفنان وبالأفعال الوجدانية . فالفنان يعبر عن أنهصال ويشير إلى موقف معين وفى حالة عدم التعبير عن الأنفعالى يشعر بالمعجز أو الضيق وفى حالة التعبير عنه يخفف هذا الاحساس . وهذا يقترب من معنى التطهير (Catharsis) الذى تتوارى فيه الانفعالات . . وثمة تفرقة بين التعبير والوصف . إذ أن الأول يبرز الفرد والحيز بينما الثانى يودى إلى التعمم والتصور والتصنيف . وثمة تفرقة بين أنواع الانفعالات الذى يمكن أن يصلح للتعبير الجمالى والآخر الذى لا يصلح له . ما يصلح للتعبير عنه يبرز فى شخص يتميز به الفنان ولا يمد صناعة وإنما ابتداء وخلا . ينبغى أن نميز بين الخلق (Creation) المعنى وبين الصنعة (Fabrication) .

لقد حدث انقلاب شمل طارأ على فن التصوير فى نهاية القرن التاسع عشر

بحث نظر إلى التصوير باعتباره فن رؤية وأن المصور يستخدم عينه وأن مهمة الفنان مقصورة على يديه وتسجيل ما اكتشفه عيناه . لجاء «سيزان» وبدأ يرسم كرجل طير ليبر عما شعرت يده وكأن عيناه «مفلقتان» وجاء على لسان الرسام الأيرلندي «برنسون بليك»^(١) إذ يقول . . « بأن عذات الصورة مجرد وهم . ويمكن أن تمسك قلباً بحيث تكون عموداً على ورقة ولا تدمس الورقة بل أحفر فيها تصورها وكأنها بلاط من الطين ستقوم بالقر عليها أو الحفر فيها وتصور قلبك وكأنه سكين . وعندئذ ستري أنك قادر على رسم شيء ليس مجرد تلوين على ورقة . بل شيئاً قابصاً داخل الورقة .

فأمكن بذلك أكتشاف عظمة المصويين الذين استحدثوا ما يمكن تسميته بالقيم اللمسية من خلال استقصاء كيفية رسم «سيزان» ونحت «دوفائيل» . وكلمة الخلق في رأى «كولنجورد» تشير إلى فعل إبداعى غير يمكن الطابع والفعل يمثل نوطاً من استغراق الذات وما يستثير التعبير أو ما يخلق هو الأفعال المراد التعبير عنه

ويطلى مثلاً لذلك فيقول . . أن الفنان يقدم لنا لوحة ما قد وضع فيها ألواناً معينة نستطيع أن نقبضها بمجرد فتح أعيننا والنظر إليها ؟ ولكن هل هذا هو كل ما فعله عند رسم الصورة ؟ . . الواقع لا . فهو عندما رسمها كانت معنى تجربة أخرى على تجربة رودية الألوان تقي وضعها على الخيش . أنها تجربة خيالية ذات طابع فعال شامل . تتشابه إلى حد كبير مع تجربتنا التي أنشأناها لأنفسنا عندما نظرنا إلى الصورة المكتملة (اللوحة) .

(١) س ١٦٦ « س ١٨٧ مادي الهى كولنجورد ترجمة د . أحمد حمدي محمود »

من هنا يتضح لنا عدم وجود فرق بين جانبي التجربة الجمالية . بين الفنان المبدع والمتفرج المثدوق . وفي ضوء هذا المثال أن نجيب على ما هو العمل الفني ؟

فالعمل الفني موجود في ذهن الفنان . وخيال الفنان يشرى الصورة للذهنية ويكملها ويشأها لإنشاء . وليس الخيال معنى ابتعاداً عن الوجدان والانفعال بل أن التجربة الخيالية الشاملة في العمل التي تعبر بوضوح عن أنفعالات الفنان . ودلالة التجربة الفنية تشير إلى أنها فعل إبداعي تستغرق فيه ذات الفنان برمتها ثم يأتي التعبير عن الانفعالات تعبيراً تكتيكياً .

ويفرق كولنجود بين تصور المظهر وبين المظهر ذاته . فالشيء يبدو من بعيد أصغر مما هو عليه في الواقع وقضبان السكك الحديدية المتوازية تبدو متلاقية وليست هي كذلك في الواقع . ويقصر كولنجود هذا على أسماء بأوهام الجس ويطلق على ما ترى عليه الشيء كلمة صيرة لا كما هي في الواقع أو ما يمكن تسميته بالموجود بالفعل . ووظيفة العكر أن يكتشف الصلات بين المحسوسات من حيث هي موجودات بالفعل أو صور الأشياء . وليس الفكر فيفصل عن الشعور ولا حساس فإن الشخص عندما يرى شكلاً ملوناً فإنه يحس به فتحركه شحنة إنفعالية غاسية بالجمال واللون والشكل قد ينجم مثلاً حالة من التوتر فتعكس على الفكر وحواس الشخص .

ويمكن أن نخلص من رأى كولنجود إلى أن الإبداع الفني الحق يتميز بصفتين أولهما :

وثانيها :

الصفة التعبيرية .

الصفة الخيالية .

ويفضل الممارسة تكون لدى الفنان حسيلة من التجارب الجمالية . لأن

التجربة الفنية الإبداعية لا تثبت من العدم . إذا يسبقها في الوجود تجربه نفسية أو تجربة حسية لإنفعاليه . وحين تقارن بين هذه التجربة وبين مهارة الصنع أو التشكيل . يدعى هذه التجربة النفسية بمادة التجربة الفنية . وتميز هذه التجربة بتحويلها من الحس إلى الخيال أو من تأثير أو انطباع إلى فكرة بواسطة الفعل الذي يبعث التجربة الفنية . ففي مستوى التجربة الإبداعية يتحول الانفعال النفسى إلى مستوى الفكرة أو إلى مستوى الانفعال الإستطاعى الذى لا يتبر سابقا في الوجود عن الحس . والفعل الفنى أو التجربة الإستطاعية هى تجربة تعبير الفنان عن انفعالاته . يفضل الخيال وتكون وظيفة الفن عندئذ بمثابة لفظة تستخدم من أجل غايات معينة . لأن العمل الفنى هو فعل من نوع معين والفنان المبدع يحاول أن يفعل شيئا محددًا . وهو معرض في هذه المحاولة للنجاح أو الإخفاق وفضلا عن ذلك . فإن هذا العمل فعل واع . فالحاول الفنان القيام به هو التعبير عن إنفعال معطى . ولا اختلاف بين التعبير عنه وإتقان التعبير عنه . فعدم الإتفاق لا يعد تعبيراً ولا يعد هذا أصيلاً

كما يشير كولينجود ، إلى أن الصورة المرسومة لا يتم إنتاجها بواسطة فعل يشرع الرسام في القيام به عندما يكون فعله الإستطاعى قد اكتمل ولكي يحقق بواسطتها غاية غير استطاعية . كما أن الصورة المرسومة لا يتم إنتاجها بواسطة فعل سابق للفعل الإستطاعى باعتباره واسطة لبلوغ التجربة ذاتها . وأن اختفا الفنان . ويميز الرسام بين فعل الرسم وبين الرؤية بالرغم من ارتباطها معا فكل منهما يعد شرطاً لوجود الآخر . فانه لا يحسن الرؤية الفنية إلا من يحسن الرسم وعلى العكس لن يحسن الرسم إلا من أحسن الرؤية . بمعنى أن التجربة الجمالية تجربه تنمى ليه لها جانب ماطن او خيالى يدعى بالرؤية وجانب خارجى

أو تجسيمي يدعى بالرسم والتشكيل ولا انفصال بين هذين الجانبين في نظر
الرسم . لأن العمل الفني هو شيء موجود في ذهن الفنان تولد عن خياله .

وليس الفن بمنزلة من الحضارة فكما أنه يرجع إلى الحضارة فإنه يصطبغ بنظم
المجتمعات الاجتماعية والتربوية والصناعية لأن الصلة بين الفن والحياة الاجتماعية
واضحة تماما . فقد كان الفن البدائي مصاحبا للطقوس السحرية والعبادات الدينية
بما يؤكد هذه الصلة . حقا أن الأفراد المبدعين هم الذين يتسكرون التجربة الجمالية
ويعمارسونها في نطاق ذواتهم . ولكن من المؤكد أن الحضارة التي ينتسبون إليها
تسهم في تسكريهم مضمون تجربتهم لأن الخبرة الجمالية مظهر لحياة الفن والحضارة .
باعتبارها محصلة صناعات المجتمع وفنونه ومعتقداته وقيمه وشمى مظاهر حياته .
لقد كان الفن في المجتمعات البدائية خادما للدين وللمعتقدات السحرية وأسرارها
المقدمة (١) .

والفنون بوجه عام فنون غامضة وأن كانت تطارى على صيغة جمالية تخرج
إلى الحياة العملية والصناعية التطبيقية أو الحرف الفنية من النسيج والأواني
وغيرهما .

ولا يميز « ديوى » بين الخبرات الجمالية التي تعنى بكيفيات (Qualities)
وبين الخبرات الذهنية أو العقلية التي تعنى برموزها (Symbols) أو علاقات
(Signs) . ويرجع ذلك إلى أن كل خبرة لا تبدو في صورة نمطية (Pattern)

(١) المرجع السابق ص ٥٥

(٢) المرجع السابق ص ٨٢

أو فنية (structure) لحسب مل تمثل مشاط فعال ونشاط منفعل يعمل بينهما الذكاء في ادراك العلاقة أو النسبة بين ما يعرف وبين ما يعمل .

ويقوم « ديوى » بترقية بين الظاهرة الفنية بأعتبارها أمداد وبين الظاهرة الجمالية بأعتبارها تفوقا بالرغم من العلاقة الوثيقة بينهما (٧) بمعنى أن للفنان المبدع أن أراد العمل ما أن يكون فنيا فلا بد أن يتصف هذا العمل بصفة جمالية أى بالطريقة التى تجعل منه موضوعا لادراك المتذوق واستماته أى أن الفنان المبدع يقف أثناء عمله الفنى موقف التأمل والمتذوق . ويقدر ماتجه الخبرة الجمالية متسقة يكون لها الخاصية الجمالية المميزة .

كأن المتذوق لابد وأن يسترجع خطوات الادعاء أو الخلق الفنى كما طناه الفنان من حيث تنظم عاصر العمل الفنى والوقوف على الخبرة الفنية .

وينقل « ديوى » الى مسألة تعظيم الخبرة أو الصياغة أو التعبير الفنى فيصفها أنه نمشة تنظم ديناميكى متطور يسعى الى التحقق والاكتمال فالعمل الفنى فى عقل لفنان يستمر فى فترة حضا حتى يخرج الجنين الى عالم نور كوضوح قابل للادراك بوصفه جزءا من العالم الحازجى . والخبرة الجمالية لاتأتى دفعة واحدة فورية إنما نتيجة استمرار لعمليات طويلة سابقة وخبرة من قبل .

وبصدد التعبير (٧) الفنى يرى « ديوى » أن فعل التعبير يرتبط ارتباطا وثيقا بالنشاط الخبرة المادية للالسان ويفرق بين كون الانفعال أو الانفعار مصيرا أو فلا تعبيرا - فبكاء الطفل معبرا بالنفس لأمه لكن تجسم هذا البكاء فى فعل هو المراد بالتعبير يفضل تركيب وتكامل الخبرة .

كما يضيف الى أن محاولة ارجاع غلبة التعبير الى فعل الألهام مجبأ للصواب إذ أن التعبير يقوم بعملية استجابات الألهام او الحدس وسكليه من

طريق الوسائط الموضوعية من إدراك حسي ونحوه ونخيل معناها ، لا استشارة الوجدانية المقترنة بموضوع معين فانها ، تبع المادى المتخيلة والمواقف السابقة هذب فيها النشاط وتستحيل إلى أفكار وانفعالات شعورية أى تصبح صوراً ذات شحنات وجدانية . وليس لإلهام أو الخدس . أى عملية التوهج أو الاشتراق إلى تولدها لدينا الفكرة والرؤية بحيث يفسأ من تأثير الاحتكاكات الباطنية والمقاومة المستمرة تفاعل يخرج إلى عالم الوجود . كتأثير مبتكر ،

ويتابع ديدوى ، بأنه الانفعال الجياش والعنيف إذا ما تجلى بطريقة مباشرة فإن الأثر المنتج ان يكون من الفن فى شئ . . بمعنى أنه لابد فى مجال النشاط الفنى - كما أنه ينبغى أن يحدث تدوير وتعديل فى إعادة تكوير المادة التجربة الفنية حتى يوفر للفن قيمته الجمالية .

ويرفض ديدوى ، النظرية الدائلة بالتقليد أو التمثيل « Representation » لأنه إذا كان المقصود بالتمثل التكرار الحرفى فإن العمل الفنى من طبيعته يختلف بهما ومجمل رأى ديدوى ، أن العمل الفنى يقتصر بالخبرة الجمالية وأن مفهوم الفن يتسع مداه فيشمل الحياه العملية ونكد ون وظيفة الفن مجرد نشاط وسبيل « Instrumentat » لخدمة الغايات الحضارية والاجتماعية فحسب والخبرة الجمالية أو فعل التذوق مجرد إدراك حسى نافع أو سار ليس إلا .

أندريه مالرو • MAÏRAUX •

أندريه مالرو André Malraux الملقب بالفري (يوليو ١٩٠١) بالبحث في مسائل النقد الفني وفلسفته باعتبارها تمثل وحدة التراث الفني للإنسانية وثقافته الراسخة في شتى الفنون أنسكليبه و العالم وإطلاعه على أهم المراجع في الفن استطاع أن يفرض موضوعات عظيمة الأهمية ناولها (سينولوجية الفن) من ثلاثه أجواء أطلق على الجزء الأول منه اسم (المتحف الخيالي) وأخرجها عام ١٩٣٧ ثم الجزء الثاني عام ١٩٤٨ وأسماه (الابداع الفني) ثم الجزء الثالث في عام ١٩٤٩ وأعاد إصدارها في مجلد (١) عام ١٩٥١ وثلاثة مجلد آخر أسماه (المتحف الخيالي للتحف العالمية) عامي (١٩٥٢ - ١٩٥٤)

وكان فكره ومؤلفاته أهمية كبرى بالنسبة لفنسه الفن والدراسات - الجمالية

وجعل الرأي عند مالرو يحدد مسألة الفن أن النشاط الفني محرك قوة مبدعة للإنسان ، وانتقال من نطاق الحس إلى نطاق الحقيقة ، فكل منجزات العمل الفني من عظماء جازأ من العالم لواقعهم وكأنها أدب - فخلق طامعا خاصها أو أرادت أن يبرع في العالم دون أن يقلده ، ونقل عنه

فالمر مشاركة هائلة خلافة الإنسان يحفظ للأبناء الخلود ، ولذا يجد مالرو ، يميل إلى أن الإنسان المبدع وإلهابه حيث يقول أن (الفن للإنسان) معارضا للبحوث والدراسات - الجمالية على اختلاف زواياها ، أن أجهت إلى القول بأن الفنان عدل لظهوره ، وظهوره مجرد محاكاة أو أن الفن هو خدمه الواقع ، لكن مالرو يحدد النظر في فن الرسم ، Art of Painting ، فيجد أن فن التصوير لا ينعز إلى رؤية العالم وإنما يتجه إلى خلق وإبداع عالم آخر.

وقد أولى دماروه اهتماما كبيرا لمشكلة الإبداع الفني ، حيث يرى أن الفن هو استحالة الأشياء من العالم إلى طرف فنية بفضل قوة الإبداع ، ولكنه يبعد عن الإبداع الفني أية محاكاة أو تقليد أو أية نزعة تعبيرية . ويحسم رأيه في أن النشاط الفني هو في صميمه إبداع إمامير أو قيم إنسانية تخلق الفنان بمقتضاها عالما غريبا عن الطبيعة يكون بمثابة تعبير عن الإرادة الحرة الخلاقة ، ويؤكد دماروه أن الناس قالوا بأن الفنان هو ذلك الكائن المتأمل الذي يعرف كيف ينظر إلى الأشياء ولكنه الخفيفة أن الفنان يوجه نظره إلى العالم الفني لا إلى العالم الطبيعي .

والدليل على ذلك أن الفنان لا يرى من الطبيعة إلا ما له علاقة بالآثار الفنية في حين أن الرؤية الفنية للشخص العادي فثمة فارق بين « Regard » ينظر وبين « Voire » يرى ، كما أن البحر الفني يتعدى عن نمط الخصائص والواقعة الأشياء كالمعسوق أو المظفور أو الحركة ، لأن الفنان يقوم بشد يد أو تحويل واختراق « Reduction » ، وهكذا يرى أن الصور الذي يعدل في الصورة حينها يطفى البعد الثالث على القماش (الزوان) بمعنى أن مهمة الفن أن المصور لا يقتصر على عمليه النقل إلى الطبيعة أو المحاكاة . حتى تلك المصنفات الفنية لمناظر الطبيعة التي رسمها « Enrot » تنصف بطابع التجديد والابتكار

ولم يفرق جومرى بين شخص عادي أو فنان أصل مدع بالفنان لا يقع بموضوعات الطبيعة المعسدة من قبل ، وإنما يتجه غالباً إلى الجو ب الغامضة أو الناقصة غير الواضحة التي ما تزال تنتظر من يبررها ويشرحها ويملأها منها ويميد صياغتها من جديد ، وتبعاً لهذا فالنشاط الفني ليس هو الطبيعة منظوراً إليها من خلال مزاج شخصي وإنما يستند إلى الإنفعال باعتباره وسيلة إبداع الوحدة ، وتضرب مثلاً لغروب الشمس الذي يهتف إعبادنا في فن التصوير ، ليس هو

عروب الشمس الجليل بل هو عرب الشمس الذي هو « فنان عظيم ، كما أن الصورة الشخصية (البو. نويه) الحيلة لا تكون مجرد صورة لوجه جميل أن هناك فارق بين الرؤية الفنية والمشاهد العادية للأشياء . فالفنان لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل ترجمتها إلى موضوع أو من أجل تشكيلها بمعنى أدق يحولها إلى صورة وتعبير « Expression » ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع الذي يرسمه إلا حين يكف عن الموضوع لدرجة لكي يتحكم فيه ويسيطر عليه ، وليس هناك مظهر لتحكم الفنان في نموذج إلا باستحالة ذلك النموذج إلى دلالة تصويرية . تصميم العمل الفني ، أو الفعل الذي يحققه بطريقة شعورية أو لا شعورية ولكن الرؤية الغنية أو المشاهدة الفنية تحتاج إلى تدريب وعادة موزلة حتى يمكن اقتباس فكرة الموضوع من عالم الأبد وترجمته إلى أثر فني مبدع ، فالنظرة عند الفنان ليست مجرد عين ورؤية . بل هو معنى وتعبير بدرجة الفنان لا باعتبارها شكل وإنما باعتبارها مجموعة من الملامح والسكتات وتجميع فردى ، عاطفي وجنسي ، مرزاً قسماً الوجه . هذا ما ندسه «لونا ردر دافنشي» في لوحته الخالدة «ميراليزا» مثلها كمثل اللوحات الرائعة التي رسمها كبار الفنانين لبعض الأشخاص ، إذ لم تكن مجرد صور لنوع من الطبيعة الصامتة «Natura Morta» وإنما كانت أعمالاً فنية تكشف لنا عن مدلولات أعمق مما تبوح به القسما ، وفي ذلك يقول مالر « أن الدم الفني لا يبدأ إلا عندما تقهى لهم تصوير الملامح والقسما » Traits ، لكي تبدأ مهمة التعبير عن المعاني أو الأفكار ، فإنه يعني بذلك أن صورة الشخص تصبح عملاً فنياً حين تمنى حياته وتدل عليها ، إذ لا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع السيماء «Thematic Apperception» إلا حين يكف عن الموضوع لنموذجه الأساسي «Archtype» لكي يعمد إلى

التحكم فيه والسيطرة عليه . المظهر الوحيد لهذا الفنان في نوحه ، في الحياة ،
الجمالية التي صمم ملامحها في ذهنه يتجلى في دلالة التمسير من خلال العمل الفني .
وعلى حد قول مالوروان : وجود يترجم بالمعاني والصور أو الرؤى ، فإذا ما فهم
الفنان في أن ينقص من هذا الوجود موضوعاً يعيد تشكيله أو تأليفه معبراً
لديه من قدرة على إراز المعاني ، استحاله هذا الموضوع إلى حقيقة بالفعل ذات
دلالة ، فإذا كان الوجود أو العالم الطبيعي ، والإنساني في الدلالة فإن المنحى
الخاص بها أفنى منها ، والمعنى ليس سوى صير فنى تفيض به لوحات مناهج
وتماثيلهم ونقوشهم وزخارفهم حتى ألوان التمسير الابداعي فتطلع على الواقع
منظور وبعد انساباً خلاقاً .

ومن ثم فالذم الاول للمصور أو لأي فنان هو الفعل الذي يحققه بالفعل
أى ينحده وحيداً متميزاً ، سواء كان باللوب شعوري مباشر أو لا شعوري غير
مباشر ، وانه الفنان الرسام (أو المصور) هو العمل الفني الذي يضع لوحات
وليس معنى ذلك أن المصور لا ينامد الأسباه والرؤى الجمالية حين نظر إليها بل
هذا التأمل الإبداعي شرط أساسى للعملية الابداعية ولكن لا يظهر في مسكدة
لذا يحتاج إلى مجر به طوبله وعمارة حتى عنده التأمل عيناً فنية أو رؤى فنية
مباشرة تكشف فيها

• • •

م. بويونتي M Bonto

كان لمولفان داندريه مالور ، أكبر الأثر في توجه اهتمامات بويونتي نحو مشكلات
الاستيقاظ كالتعبير والابداع والألوان والانساط الفنية وكما أسهمت هذه
المؤلفات في تكوين مذهبه الجمالي الخاص

ونكى منهم رائد « بور » في الإبداع المعنى . بعض أن تتلوه من خلال
مسيره لجمال والص في سياق المذهب اليتو منولوجى العالم

ويجمل مذهبه هو أن الجسم الإنسانى أداء الإنفصال والامزاج العلم والأشياء
ومزاته بالنسبة للعالم كنه لة القلب الجسم البولوجى ومن وظائف هذا الجسم
الإنسانى الإدراك الحسى الذى هو (فعل) « Action » به ندرك الموضوع ادراكا
مبكر دون ما واسطه او تفسير . مع أن ثمة اتحاد مباشر بين الإدراك والعالم
الغوف على حقيقة الأشياء . التى تتكشف لنا عن طريق الإدراك الحسى
خلال الجسم .

فان كان الفكر الإنسانى لابد وأن يتجسم فى عادات أى أن المعنى يسكن
اللفظ فان العمل الإنسانى له معنى باعتبار أن الجسم فى جوهه تعبير . لذا
هم موت فالله من حيث أن . ظيقتها هى الخروح عن الذات إلى الغير . وأن
لقول لير اطاره . وعاء للفكر بل هو ذاته مثل او حضور الفكر نفسه فى العالم
الحوس والإسان مما يدبه . فده . محدد على التعبير فليست وحدها
هى وسيلة الاتصال الآخر بل أن الإنسان به . نفسه أيضا مستخدما بعض
العلامات من أروها الشعر

ومن ناحية أخرى يمكن أن نعتبر من التصور مثابه لذه ينطق بها المعصور على
طريقته الخاصة فياسا على اللغة اللفظية إذا « ناعم من القياس مع الفرق إلا أن
كل منهما يتدرج تحت مقوله التعبير الانداعى . وهما الأساس الذى يقوم عليه
مذهب بوتنى في الإبداع المعنى .

لقد مر كلا من الفن والشعر . مراحل تاريخيه . منذ وسيلة لخدمة الآلة

المقدسة ثم ارتقت الحضارة فاستطاع أن يلغا مرحلة الكلاسيكية (التي هي تعبير ذمنى دليوى عن العصر الدينى المقدس) . فأصبح الفن بمثابة عمليه تمثل أو تصوير للطبيعة ومهمة الفنان هي تحميل الطبيعة ومراعاة ما تقرضه من قواعد كي ينزع اجماع الناس ولكنه هذا الموقف عكس ما يراه الفنان من حيث نزعة الارتداد إلى الذات . فتم من التصوير الحديث بسمة ذاتية كرد فعل للحركة الكلاسيكية .

ويفسر يوتى ذلك بالرجوع إلى طبيعة التعبير الفنى ذاته أو الإبداع الجمالى من حيث أن وظيفة الفن هي التمثيل في فن التصوير « Representacion » أو التمثيل والبحث عن علامات « Signs » التى يمكن أن توهمنا بوجود عمق حقيقى أو منظور أو حركة حقيقية أو ملمس « Texture » حقيقى . وقد برع الفنانون الكلاسيكيون في الاهتمام إلى الكثير من الجمل التكوينية من أجل إبراز التمثيل أو فعل التمثيل فكان هدف الفنان يفرض نفسه بعمله الفنى على حواسنا حتى نشهد له بقدرته على منافسة الطبيعة وأن كانت نزعة التمثيل « Representation » سادت عصرا طويلا في التصوير فان المفهوم الحديث لذلك وباعتباره تعبيرا ابداعيا يظن بانه مرحلة جديدة يتحرر فيها من قواعد الفن الكلاسيكى فالواقع أن المصور الكلاسيكى كان يصوب نظره إلى العالم الخارجى متوهمها تلس التمثال الصادق بخلافه من الطبيعة بينما فى حقيقة الامر أن الفنان كان يقوم بعملية تحويل شامل « Metamorphose » أصبح فيها بعد محورا المذهب الفن الحديث .

كما أنسم الإدراك الحسى عند الفنان الكلاسيكى بطابع يميز الحضارة المعاصرة حتى تؤثر فى ادراك المرتبات وموقف يوتى يقرر أنه أنه لا معنى للقول أن للفنان ملزم باختيار بين الفن والعالم أو بين حواسنا والتصوير المطلق . لأن من

المؤكد أن كل منهما مائل في الآخر لذا يختلف أى «يونتى» عن رأى «مالرو»
 يحدد في التصور حينما يرى أن معطيات الحس لم يتغير على مر المصور وأن
 المنظور الكلاسيكى هو وحده السائد . ويقرر أن الفهم الكلاسيكية مجرد أسلوب
 انعكس الانسان لاسقاط العالم المرنى على مدارك الحس دون أن يطابق العالم
 المحسوس أو أن النزعة الكلاسيكية بمثابة تأويل Facultative ، للحس المباشر
 أو العيان . معنى أنه تنظم للموضوعات الخارجية فى نسق ادراكى ذو اجتماع
 أو الزام على الفنان يستطيع الفنان المبدع أن يخلق من مجموعها منظورا محالا
 والتعبير عن العمق والمنظور التكتيكي ، مثابه ابتكار لعلم خاص قد تحكم فيه بصر
 الفنان فأصبح نسقا منظما أو تنظيما أو توليفا يستوعب اجزاء فى اطار شامل
 منسقا منسق

ومن المؤكد أن ما عتاد المصورون الكلاسيكيون فى رسمهم لوجوه «Portraits»
 الاشخاص ليست مجرد ملاحظات بل هى علامات فى خدمة المزاج أو
 الافعال الشخصية . حتى أن المصور أيضا إذا ما رسم لوحات أو ثمة تماثيل
 ، ظمال لوجوا تافاه يخلط عليه طائفا مصر ولكن إذا ما سلنا من ناحية
 أخرى ما أن التصوير الفنى ضرب من الخلق ، الاندفاع فهل يعنى ذلك عود إلى
 لدات؟ مجيب «يونتى» بالنفى معارضا رأى «مالرو» قائلا بأن موضوع فى التصوير
 هو شخص المصور نفسه يستغرق فى عالم الذات . ولقد استمد «يونتى» فى
 أيه هـ إلى دراسة مفصلة عن فن التصوير عند الفنان «Bole Cozanne»
 - بزبان وما يعوله من أن «المنظرة» بتقبل ذاته فى أنسا إلا شعوره أو وحيه
 بداته . ويرى «يونتى» إذن أن الفن بالفنم للصور يعنى الاتجاه إلى الآخرين من
 حيث هو بد أو أداة للتواصل مع الآخرين .

فإن على المصور يرسم يد من خلال رؤيته شخصه فإنه لا من أن يجد العمل الفني المبدع صورة حقيقة بشرية تدعو المتلقي إلى المشاركة والعمل الفني بمثابة راقعة تهب المتشوق أن يعاود القيام واسترجاع مراحل الإبداع التي قام بها الفنان وليس المهم في الفن هو الارتجال « Improvisation » أو التعبير عن الذات بطريقة تلقائية كما هو عند فن الأطفال ، بل المهم هو الصياغة المتمعة والتعبير الإرادي المنتظم المتميز بالنضج والإكتمال .

وموقف بونى من مشكلات الفن خاصة الإبداع هي أن الفن ليس مشكلة الارتداد إلى الذات والفردية بل هي مشكلة تحقيق التواصل بين الفنان والمجوع . دون الاستمانة بطبيعة سابقة محددة من ذى قبل « Nat respectable » أى كيف ينقل الفنان الكلى من خلال الجزئى .

ويبرز من خلال فلسفة بونى ، في الإبداع فلسفة جمالية تقدم تعاليمها فيونومولوجي تهمز على تأكيد التواصل بين الفنان والعالم ، فليس ما يبـء في لوحة ما هو ذاته المباشرة ولا هو طريقته في الإحساس بل هو طرازه الخاص أو أسلوبه المميز . ولا يكتسب المصور هذا الطراز المتميز إلا عن طريق صراع ضد العالم والآخرين ونفسه . فالمصور كما يقول « بونى » و « حا » إلى وقت طويل قبل أن يتمكن من التعرف على طرازه الخاص في أعماله الفنية الأولى إذا أن المصور طاهر عن التعرف على نفسه في لوحاته . والسبب في ذلك أن التعبير الفني لا يستحيل إلى حقيقة ملموسة بارزة ، أو هو الأخرى لا يصحح دلالة « Signification » إلا لدى الآخرين . والمصور يواصل حياة الإنتاج لا لكي يستمتع بضرب من الأجزاء الذاتي . بل لكي يتخذ من النشاط الفني وسيلة لتحقيق ذاته . ويكون عمله الفني بمثابة أداة لهم العالم ورؤية الواقع بالنسبة إلى الآخرين لذا يمتد الفنان طرآن معين لا مثلاً مجموعته من الأعمال : التكملة .

الميزات الفردية . وإنما هو أولاً طريقة خاصة في التكوين والصياغة يستطيع
الآخر، ن أن يتعرفوا فيها على شخص الفنان.

ويقول مالرو : أن الطراز هو طريقة خاصة في إعادة خلق العالم . ولكن
« براتو » يقرر أن الفنان لا يسعى حقاً الطراز الفني، إذ لا ينشأ إلا من خلال إدراكه
الحسي للعالم باعتباره مصوراً بمعنى أنه ضرورة تقنياتها طبيعة هذا الإدراك نفسه .
إن لم تقل منذ البداية بأن الفنان لا يدرك الأشياء إلا في إطار خاص هو ما نسميه
بالطراز أو الأسلوب أى أن الإدراك الحسي نفسه ضرب من الصياغة أو التأصيل
« Stylization » كأن ننظر إلى امرأة تمع تحت أنصارتها ، حتى يتبين أنها ليست
و نظرننا مجموعة الأمداد الحسنة أو مجرد نموذج حسي ومشهد خارجي بل هي
مثله تعبير فردي عاطفي جذبي . وهو أسلوب خاص في الجسد يتجلى من خلال
المشي والحركة والاهترار والحديث هذا من وجهة نظر النحس الصادر . ما من
وجه نظر المصور حينها يسم هذا المرأة فن ما ينقله على القماش (التران) لن
يدل على فهم جسمه أو عاطفته أو أخلاقه أو جماعية وإنما ستكون رمزاً أو
دلالة . أسلوب خاص في الوجود في العالم على نحو ما التقطه صر الفنان ، وهذا
الطراز الفني وذلك المعنى التصويري ليسا كاهير : المرأة التي تقع عليها عين الفنان
لما مبتكران أولدهما في نفس المصور كنتيجة لاستجابة نداء المرأة برصفها موضوعا
جماليا . وعلى ذلك فإن المعنى الفني لا يظهر إلا حينها يأتي الطراز فيخضع لمطالب
العالم لتروخ من التنظيم والاتساق والتعديل بشكل لمة تعبيره خاصة نفهم من خلا
ما أراد الفنان أن يذنبنا به عن العالم . وليس « طراز » أو الأسلوب الفني - سوى
مجموع المعادلات التي يكونها الفنان من أجل تحقيق عملية التعبير التي تكشف لنا
عن طريقته الخاصة في النظر إلى العالم . فإذا كان المصور يظن أن الطراز الفني
هو شيء يستطيع أن يجده في المصادر الطليعية نفسها و حين أن الفنان يعيد خلق

الطبيعة لحاسة الخاص اتنا لا بدك لاسكى بمصر ، من ان ار ما الحسى وجه
منذ البدائية نحو الفائدة العملية .

ولا يكون هذا ادرا كاً حقيقياً ، لذا يضع الفنان الشيء بين أيدينا دون أى
غرض نفعى . وكما يقول يونتنى : أن الفنان هو الشخص الذى يثبت على اللوحة
ذلك الشهد الطبقى الذى لا ينقص غن الناس ، معنى ان الفنان يقدم لنا صورة
مضيئة ساطعة لكل موجود فى حقيقته العينية المباشرة أو وجوده لحسى الأولى
ويعطى مثلاً لتفاهة سيران الذى نراها ونأثر بها لأن ماهية الفن هى العمل على
تقديم حقيقة عينية أصيلة أو واقع عار مباشر يدفع بالفن إلى لاتجاه نحو الأشياء
وأيضا يعبر عن صلاته بالموج دات حتى أن الفن الجريدى لا يشع عن هذه
الفائدة . إذا ان الفنان التجريدى يعبر عن رغبة حادة فى رفض العالم واكن
أشكاله الهندسية تظل تسير إلى الحياة ، وكأن شح الصور الطبيعية ملاحقه حتى
فى محاولته السلية للهروب .

حدث نتيجة للتقارب بين تقدير قيمة الحقيقة والواقع ما جعل الفنانين
يتحدون عن الصدق والكذب والصواب والخطأ فى الأعمال الفنية . وكان الفن
لغة تحتل فيها فكرة الحقيقة أهمية كبرى . ولكن الفنان لا يعنى مطلقاً بالصدق
الذى معنى التشابه مع العلم او التوافق مع الواقع بقدر ما يعنى له اتساق التصوير
معه نفسه . ولكن يصدق الفنان فلا بد أن يعارض الواقع بحيث يصبح الموضوع
الجمالى عن قرب وهاجا ومضيئاً أى أن يتعايش الفنان مع الرؤيا الجمالية أو ما
يمكن تسميته بالحضرة الفائقة للوجود *surexistences* . بمعنى أن المصور فى
رأى دبرتنى : انسان يحيا فى احتكاك مستمر بالعالم بمرح سره الهى فى خرافاته
وإدراكه للعالم فيملك حاجة التعبير عن المراتب والصور الجمالية كاستجابه ينطوى
عليه عمله الفنى الذى يتميز الابداع والأصالة

ويحدد مشكلة العلاقة بين حياة الفنان وعمله الفني نجد « بوتش » يقرر أن أسلوب كل فنان ليس بالضرورة هو أسلوب حياته وإنما يسعى الفنان جاهدا في سبيل العمل على الاتجاه بحياته نحو التغيير رافضا بذلك تفسير مدرسة التحليل النفسي من حيث أن التفسير السيكولوجي لا يشرح سوى بعض الجزئيات أو التفاصيل كما أن الموقف الآخر الذي لا يفسر العمل الفني باعتباره معجزة وثنى « خارق » فإنه موقف متهاافت يحجب أنظارنا عظمة الفنان الحقيقية . وإن كان وفرويد قد خص « لبوناردو دافنتشي » بالدراسة باعتباره ضحية « مرضه بالاعاقة » . الشقية . فإن « بوتش » يرى أن عظمة « داتير » تكمل من أنه استطاع أن يبتدع من الموقف المادى و الحيوى لغة فنية مبلورا ما انطوت عليه حياته وعظائره وأحداثه الشخصية والتاريخية فكانت بمثابة اداد الذى استطاع أن يسجل به لبوناردو « المقدس » Sacrament « وينهى « بوتش » الى « بروز المفومات الانسانية لغفته الهية » والجمال فى الإدراك الحى وأساسه الجسم الانسانى من حيث هو تعبير أولى وهو « حده كفيل بتعبير شتى مظاهر الحياة فى العالم » .

والتاريخ حيث يردده الى أصل انسانى مشترك هو العملية التعبيرية التى قام بها البدن وكما أن سيطرة جسمنا على أى موضوع هو الأساس فى قيام مكان مشترك فإن المحاولة للتعبير المستمرة هى أساس قيام التاريخ . أما بالنسبة للتعبير فهو بوصفه لغة غير مباشرة أو هو جوهر الجسم والمأخذ على رأى « تى » هو رجسته الى موقف الفلاسفة التقليديين الذين يتجهون الى القول بوحدة الحضارة ونسجها « Incarnation » حينما أبرز وحده التعدد والتاريخ حيز نلبس افتراضنا ممبقا لتأثير الطولوجى .

جان بول سارتر J. P. Sartre

يعتبر رأى « سارتر » من أبرز الآراء التي فلتت بعد تصدير الإبداع إلى
إذ يتجه « جان بول سارتر » J. P. Sartre ، في رأيه وسطا بين الزعتين
السيكولوجية المتطرفة « psychologism » التي ترى أن الموضوع الجمل إلى له
وجود التصور أو التمثل « representatioin » وبين النزعة الواقعية المتطرفة التي
تري أن الموضوع الجمل إلى له وجود الشيء ، أما رأى « سارتر » فمبكر أجماله
فيما يلي :-

- (١) أن الموضوع الجمل : موضوع متخيل ولا يكون ولا يدك إلا الوعى
التصور باعتبار أن الموضوع الجمل لا واقعى .
- (٢) أن وظيفة التخيل الأساسية تتحلل بعمل التلقائية الإبداعية .
- (٣) أن ثمة فارق بين الموضوع المتخيل وبين الموضوع المدرك
- (٤) وأن أبرز ماى العمل الفعى تلك الوظيفة الإبداعية المذمى للتخيل - معارضا
ذلك الفكرة القائلة بالصورة أو بالحبال .
- (٥) وأن واقعة التخيل تدبر عن الوعى من حيث أنه قادر على تحقيق حريته .
- (٦) كما يقرر « سارتر » أن كل موضوع جمالى لا واقعى .
- (٧) وأن الموضوع الجمل لا يجل أماننا إلا حتميا تكون بحضرة العمل الفعى .
- (٨) ذا ن الباعث على التخيل الإبداعى للوضوع الجملى اللا واقعى يرجع إلى
الواقعى المدرك أو المعادل الحس .
- (٩) أن الفكرة « idea » تشير إلى الروح الفردى للوضوع الجملى ومختلف
عن المفهوم « concept » الذى هو تعريف عام
- (١٠) أن الموضوع الجملى أشه ما يكون نداء من الممان إلى المتدو المتأمر

بحث بأنه أن يعمل من ' لإدراك الحسى واثم عملية المتألق بح
ظيفة نظيفة تقهر على تذوق الادراك الحسى

بل من وظيفة تركيبة تقوم بعمله إعادة تكون و تشكيل الموضوع الجمالى
إتداء من الآثار الى خلقها الفنان . لذا يوجد بدء أو رغبة فى كل أثر من
يبيب بالذوق أن يعمل بخلته من خلال معطيات الحس

ولا شك أن المصور حينما يضع هو القماش من مجسمات الألوان الأحمر
والأصفر والأزرق فإنه لا يريد هذا المزيج أن يكون بمثابة علامة محددة
تشير إلى دلالة عاصه . وإنما هو يريد أن يضع أمام أنظاره شيئاً لا يدلتنا
به أحده إلى أى موضوع آخر . هو يكون هناك بعض البواصت الذاتية
لأختيار لون معين بذاته .

ولكن من المؤكد أنها لا تسمى أنه علامات بل تشير إلى أشياء أو موضوعات
عمى أنه لا يوجد أى الزام بالذاتة لمن التصور أو الموصىق بينما يجدد من
الادب ما يتصف بالالتزام أو بإرادة الحرية (١)

ومن الواقع أن تتبين تلك العلاقة الدبالكتبة الممه من الادراك الحسى
وإتداء الذى الى تتفاعل فيها الذات والموضوع . وتجد أن الموضوع يكون هو
الشيء المجرى بيننا الموضوع يصبح غير جوهرياً ثم نأتى مرحلة التألق أو
التألم هو من تألف الادراك الحسى والانداع الفنى

ومن مقومات الابداع الحرية فهو الى تصمم الجمال وبها يظن الموضوع

(١) د . عامر احمد فلسفه الجمال ص ٤٠ - ٤١

الجمال رفضاً للواقع وإعجاباً إلى اللا واقع حيث الخيال المبدع

أما الإبداع في رأى مارتن هايدجر « M HIEDGER » فيجمله
في كتابه (الأصل في العمل الفني) حيث يعرض لمقومات الموضوع الجمالى .
فبى أنه قد يتبادر إلى الالذهان أن الفنان هو الأصل في العمل الفني .
ولكن نجمع لأراء على أن نشاط الفنان هو الأصل في ظهور الآثار الفنية .
ولكن لانحكم على الفنان إلا بالرجوع إلى أعماله الفنية .
فالعمل الفني هو وحدة مديار الحكم .

وليس العمل الفني شيئاً كباقي الأشياء ويقول أن العمل الفني هو «شأنه
تفتح للوجود أو إنكشاف للحقيقة فهو يعنى بذلك أن ماسجله الموضوع
الجمالى مما هو أولاً وبالذات إشاع الحقيقة عبر الوجود الذى يصدره الفنان

ويتوقف « هايدجر »^(١) ساعند واقعة الحقيقة التى يتجه إليها العمل الفني
حيث يبين أنه لابد لعمل الفني من أن يتخذ صورة تفتح أو أنكشاف أو جلالة
الوجود وكان الحقيقة تظهر من مكمنها على يد الفنان . لكن تتجلى على صورة
فنية أو حضور « presences » وان تقوم للعمل الفني قائمة إلا إذا امتدت جنوره
في أحماق الطبيعة بحيث يبتقى من الأرض . ولكن العمل الفني لابد من أن يظهر
على صورة عالم يخلفه الفنان . ويثبت دعائم فوق الأرض . وحيثما يبتقى العمل
الفني على صورة عالم يحاول السيطرة على الأرض من أجل إعادة تنظم كل ما يحيط
بها من علاقات . فلا بد من أن ينشأ صراع بين ذلك العالم الذى يريد أن يتجلى

ويفتح . وبين تلك الأرض التي ميل إلى الاحتفاء والتقدير . وربما نمر فاعليه
العمل الفني تنحصر في الصراع بين العالم والأرض . فالعالم يمثل التفتح والظهور
والذي على الأرض تمثل الإبطاء والكون والتسرب . وحينما يحاول الفنان
إتجاه كوا من الأرض ينشب الصراع ولا يحقق وحدة العمل الفني إلا من
خلال هذه الصراع

وبجمل « هايدجر » رأيه في أن العمل الفني هو تحقيق عملية تفتح الموجود
وإثبات الحقيقة أمام أعيننا . ويخلص أيضا إلى أن كل فن هو في جوهره ضرب
من الشعر بمعنى الإنهاء أو الإبداع أو الخلق . كما يرى أن الفنون الأخرى ومنها
التصوير والنحت والموسيقى رقت إلى الشعر .

ويكون دور الفنان مما لديه من قدرة إبداعية أن يجعل الظاهر تعبيرا عن
الباطن كما يعيشها الفنان بوجدانه خلال العملية الإبداعية

مكونات العملية الإبداعية

إذا ما تناولنا فصيحة شعرية أو لوحة فنية أو مثال فلنأخذ فيه عنصرين
أدريين أولهما صبرة أو رؤية جمالية وهي الموضوع الجمالي أو موضوع الإبداع
التي وثانيهما تلك الانفعالات التي نلحظ الصور أو الروى ومحيطها

وبعد أيضا إلى جوار ذلك إنفعالات وحالات وجدانية تتملك تتعلها سهر
وحواث وتخضمات نفسانية وفردنا وتعلقنا إذن فهناك إلى جوار الصور
الشعرية أو الروى الجمالية التي هي موضوع الخلق الفني صيغ إنفعالية وجدانية
صاحب هذه الصور الشعرية وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الإنفعالية وهو
مشق من صمم مجازية . وتعلق بدكراتنا . هو صنوف من لداعي المعاني

ويصبح هذه الانفعالات المتعلمة مدعى 'مادة' من 'المادة' والى 'مادة' إلى
الذرة والشعور بالركة والإحساس التقوى السادة والهدوء 'مادة' إلى 'مادة' إلى
الصورة عن عامل الانفعالات ، فقد تحول الشاعر إلى صورة فتصبح الصورة
مركبة وتصبح الشاعر ذاتها متأمة لأن هذه الصورة هي موضوع التأمل وذلك
تكون تسامت إلى مرتبة النور

والموضوع الجمالي أو تلك الصورة أو الزوى الجمالي بمثابة المادة الخام
يتناولها حدس الفنان ويكشف عنها ويرزها ، يمد عنها حبراً فناً

والحدس الجمالي عند الفنان يقول الخواصه جوانبها الشعرية لوجوديه
وجوانبها الصورية أو الزوى الجمالي - وليس معنى الحدس به توجه إلى الخارج
الكمي يفند ما يتعلق بالآثار الفنية من صور ، خيال ، لمد هذا أن الحدس للآثار
الفنية يكون في لحظة إقباضه على 'المادة' من 'المادة' ، به فية كالمو كان
يراه تنبش تنفذ من خلال عين الفنان

وثمة فارق أساس بين الحدس الفلسفي و' من الجمالي ، فالأول موضوعه
الأسباب والخطأ ، والوجود والعلم ، 'نحوه' 'الجمال' - ما الحدس الذي
فوضعه القيمة الجمالية التي تتحد عناصرها في 'نحوه' 'الفن' والموضوع الشعري
ويتألف عناصر ومقومات العمل لا يتألف من 'نحوه' 'الجمال' و'المادة' التي
تتحلل في النهاية على الآثار الفنية بكل خصائصه وسماته وملاحقه ، فها إلى مقوما
ومكونات العملية الإبداعية

المادة Matter .

كالإنظر والصوت والحرارة ، الحجاب ، وهو معادن وكل الوسائل الأدبية ، لأن الفنان
هو الذي يتدخل ليحل المادة الخام إلى مادة جمالية يطوعها ، يحلو صفاتها الكامنة

وينرجع عن حقيقتها الباطنية وراثتها الحسي . وقد يبالغ بعض الفنانين فيظفرون قوة عضلاتهم الفنية في دراسة العنصر الجمالي للبادء بدون ان يتعرضوا لاي موضوع أو صورة فنية وهو ما يعرف في الفن باللاموضوعية .

(ب) الصورة (الموضوع الجمالي) Image

وتوضع على هيئة رغبة أو طلب يستعين تركيبه الفني خلال الاداء أو التنفيذ ولقد اعتاد معتم الساس أن يتحد دوما عن صورة أو موضوع العمل الفني . والواقع ان العمل الفني هو موضوع ذاته أما الأسلوب الفني والطراز أى طريقة التنفيذ والاداء فهي المقصودة لذاتها في الانتاج الفني والصورة هي موضوع الحس الجمالي للفنان لا تمنى إنعكاس الواقع ومحاكاته بقدر ما هي صياغة جديدة للواقع والطبيعة من خلال التعبير الخلاق

(ج) التعبير Expression (١)

فالتعبير هو الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع وهو مظهر من مظاهر تحكم الفن واسطته ، أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع الجمالي . وهو الرابطة الحية بين الفنان وبين إنتاجه - وهو مركز إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التي تدفع العمل الفني بطابعها ويخضع عليه الوحدة والإنسجام والتناسك وقوة التعبير ، أو هو لغة أصلية تحمل نسقا فريدا أو طرازاً فنياً لا يحاكي أبعاد الواقع الملبوس بل يكشف لنا عن منه

(١) تكون المصطلح من صلات ، press على ضغط و ex بمعنى الى الخارج

فمعنى الكلمة الضغط الى الخارج .

الوجدان لكن نصل لنسق جمالى محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة
إبداعية - فتمتد الأمور وتشابك المسائل بحيث نجد الصعوبة في محاول
التحليل للعملية الإبتكارية من خلال - عبر أغوارها ومن ملامسة التجربة
ومعاناتها غير أن بالإمكان تحديد أسس وقوام العملية الإبداعية ببيان مكوناتها
الجمالية وإبرازها في عناصر أساسية أو ثوابت جمالية تتصل بعضها ببعض بفضل
شروط معينة يبدأ الفن بالحفز الجمالى وثمرة هذا الحافز هو الأمر الفنى أو
ما تتمخض عنه التجربة الإبداعية . وفى العملية الإبداعية نجد أطواراً ثلاثة أو
« ستويات ثلاث التلوق والتعبير والابداع وهذه الأطوار حاضرة من البداية -
ويعد الفنان قد أبتدع فنا بالفعل عندما يصدمه تميز الأشياء لأول مرة ويبدل
جهده من أجل توضيحه لنفسه ، ولا يتم إشباع الحافز الجمالى ، الذى هو الدافع
للاصول على طابع الأشياء الجوهرى إلا بوساطة العمل الفنى الذى يعد لفصاح
عما كان في البداية شيئاً ناقصاً .

والإبداع بوصفه ذروة التجربة الجمالية ، يمكن تصوره دقيقاً باعتباره يتردد
على قطبين فهو ينظر إلى الوراثة أو الباطن « Internalization » ويتجه إلى
الأمم والخارج « externalization » أى بين التبصر والتجسيم أو التأمل
والتشخيص ويتمثل اعتماد الإبداع على مصدر في التجربة الجمالية المباشرة أو
للامسة الاحتكاك أو القرب والبقظة وإيقاظ الاحساس بالجمال للتعرف على
الجمال الموضوعى للتجربة والفنان المبقرى العظيم هو الذى يصادف تحدى
التمييز في بطنه وهو قادر على تحويل أكثر الأشياء ألفه وإعتياداً إلى أشياء
جوهرة تفيض حيوية وقوة .

الحقيقة الواضحة تماماً هي أن قوام التجربة الجمالية وفعل الإبداع يتصف

بالجدله Dialectic وبصراع متبادل بين مرحلتين أو طرفين أحدهما إنبساط والآخر إنقباض واللحظة التي يركز فيها الانتباه أو الوعي الجمالي أو الذوق الجمالي على التمييز واتى يستغرق فيها الموضوع الجمالي ، هذه المرحلة هي المرحلة في الانبساطية الحساسة وبعد إنتهاء العملية الجمالية تأتى مرحلة الانقباض بعد تحويل الصور المتفرقة إلى رؤيا متماكة ويجب ألا نفصل بين لحظة عن صفات وخصائص التجربة الجمالية مثالها مثال حركة التنفس بين شهق وزفير فكل منها لحظة متزامنة ولكنهما متصلتان أو كبضات القلب بين إنبساط أو إنقباض ولا يمكن أن نفصل بين الفعل ورد الفعل فيها تنميان إلى حقيقة التجربة الجمالية وفعل الابداع

إن قوام التجربة الإبداعية ومكونات العملية الإبداعية تبدأ من تلك الرؤى الجمالية أو الصور المتخيلة فهي مضمون التجربة وهو الموضوع الجمالي بمعنى أدق غير أنه بالرغم من التحديدات السابقة يتعين علينا إدراك أن العناصر الحسية والعاطفية هي أساس الصور الجمالية ، وذلك أننا نلاحظ عندما نشاهد لوحة أو نقرا شعراً أو نصت الى موسيقى فإننا نلاحظ أن الصور المتخيلة التي نهتدى إليها تحتوي على قدر كبير من المادة التي لا تتصف بأنها حسية أو صورية ، فهي تنقل إلينا أفكاراً عامة ومجردة فهي تظهر لنا ذكريات وتثير لدينا عواطف .

دور الحدس في عملية الابداع

هل هناك ثمة علاقة بين الحدس وبين الابداع الفنى ؟
لنا بصدد هذا السؤال يبرز أمامنا تساؤل آخر إذ لو كان الوجود الخارجى بين حواسنا وشعورنا بطريقة مباشرة ولو كان فى استطاعتنا أن نتصل بالأشياء وبدواننا اتصالاً مباشراً لكان الفن فيها أعتقد عديم الجدوى أو بالاحرى لكاننا

جميعاً فنانين - إذ أن نفوسنا عندئذ ما كانت لتكف عن الحركة على إيقاع الطبل
لكان في وسع أعيننا مستعنين بما لدينا من ذاكرة ان تقطع في المسكان لوحات
فريدة بنقيها في الزمان ، ولكان في استطاعة بصرنا في كل نظرة طابرة أن يرى
في ذلك المرمر الحى الذى صنع من الجسم البشرى جوانب رائعة قد لا تقل جمالا
عن خير ما جاء به النحت القديم عن اليونان ، ولكان في وسعنا أيضاً أن نستمع
إلى لحن حيائنا الباطنية أو الجهرانية الذى يتردد باستمرار في أعماق نفوسنا وكأما
هى موسيقى فرحة حينا ، وحريرة حينا آخر ، أصيلة في كل حين ، وأن هذا كله
الموجود فيها حولنا باطن في صميم نفوسنا ، ومع ذلك فإننا لا ندرك شيئا من
هذا كله بطريقة واضحة متميزة عن الواقع بين الطبيعة وبيننا ، بل بيننا وبين
شعورنا نفسه ، حجاباً فاصلاً أو نقاباً متوسطاً وهذا النقاب الكثيف بالنسبة إلى
طامة الناس إنما هو خفيف أو شبه شفاف بالنسبة إلى الشاعر والفنان ولكن أى
شيطان نسج هذا الحجاب ؟؟ .

وهل نسجه عن خبث أو عن حسن قصد . لقد قضى علينا أن نحيا وأن نفهم
الاشياء ، فالحياء إن هى إلا عمل والحياء تقضى أن نتقبل الموضوعات ذات
التأثير النافع وأما ما عداه فلا بد أن يظل مغلوماً في الظلام لئلا يفسد أو هو قد
لا يصلحنا إلا بطريقة فاضحة مهوشة ، لئنى لا ننظر وأظن أننا أرى وأصغى وأظن
أننى أسمع وكأننى أرى قلب كتاب مفتوح ، ولكن ما أراه وما أسمع من العالم
الخارجى ، إنما هو ما تنزعه حواسى منه حتى تترك السبيل أمام سلوكى وما أعرفه
من نفس ، إن هو إلا ما يبدو على السطح وما يقوم بدوره في عملية العقل .
لذن فإن أعماق شعورى لا تقسم لى عن الواقع سوى صورة مبسطة وهذه الصورة
التي تغلبها خالية من كل التفاصيل الدقيقة . بمعنى أننا ندرك تلك الفردية حين

ينقطع بصرفنا بعض الأشياء فتتعرف على سمة أو أكثر من سماتها ، وعلى ذلك
ف. موضوعات العالم الخارجى ليست هى الحقيقة المباشرة وشعرنا عنها لا ندرك
في كثير من حالاتنا سوى المظهر الخارجى ولا بد من انفصال أرادة يتمتع به
الفنان بحريه - لكنى تتمتع للطبيعة والعالم - وقد رأينا من قبل أنه بواسطة
الحدس يمكن أن ندرك الموضوع الجمالى وهو الصور أو الرؤى الجمالية ،
والحدس الجمالى والحدس العلى فى -أثر أنواع الحدس الأخرى .

فالحدس الفلسفى موضوعه الصواب والخطأ والوجود والعدم ، الضرورة
والاحتمال ، أما الحدس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها في
الفنان والموضوع والمشاهد .

ومثمة أنواع أخرى من الحدس يتناولها الفلاسفة والرياضيون ، فهناك حدس
رياضى عند فيثاغورس وحدس عقلى للثل عند إقليدس وحدس من نوع آخر
عند ديكارت R. Decartes يعرفه بأنه :

إننى أقصد بالحدس لا الاعتقاد بشهاد الحواس أو الأحكام الخادعة للتضليل
ولكن إدراك عقل سلبى ومنته إدراكا سهلا ومتميزا جدا للدرجة أنه لا يعنى
أى شئ فيها نفهم أو هو نفس الشئ أو بمعنى أوجز هو الإدراك العقلى الحازم
الذى ينسجم عن ومضات العقل وحدها . ومن خصائص الحدس الديكارتى
أنه كلى ومباشر أى خطى تام . كما تناول كانط في سياق فلسفته مسألة الحدس
وتناول نوعين من الحدس ، أولهما الحدس الحسى Sensitive - intuition
والثانى الخالص أو Pure - intuition .

أما فعل الابداع فعبارة عن تأليفات جديدة إلى ما لا نهاية وينحصر فى الاستمكون

تأليفات ناقصة والابتكار أو الابتاع هو التمييز بين الحرية والالتزام وبواسطة
العيان أو الإدراك الحدسي المباشر أو الإلهام تبرز الصورة الجمالية ملحمة على
الفنان فيبر عنها بوسائل التعبير المعنى والتشكيل غير أننا بصدد التعبير بحد أن
الفنان يواجه مشكلات كبرى بالنسبة لحرية إختيار الصورة الجمالية ولقد رآه
التشكيلية في التعبير عنها والحل أو الخلاص من هذه الورطة يمكن في خاطره
الوحي الملهم أو العبقرية ، ومنذ أفندم المصور كان للإلهام مكانته في تفسير العمل
الفني وفعل الابتاع - فنذ أفلاطون وعند الشعراء الأغريق الذين أستلهموا ربات
النمر وأبولو ، وحجوا إلى جبل أولمب ليعن عليهم بالإلهام أو بشيطان الشعر كما
أن الشعراء العرب في الجاهلية وصدر الاسلام إتفقوا تماماً مع هذا الرأي أما في
العصر الوسيط فـ كان الشعر ويعتبر ذلك من ألوان الفن يشربها الوجد والتكشف
والنفسك ونزعات من التصوف وحالات من الكشف والوجد الذوق - أما في العصر
الحديث والمعاصر فإن المايير تبدلت وأصبح المحرك الأكبر للعملية الفنية هو
الحدس . ويمكن أن نكرر قول ويلاكروا أن الإلهام صدفة كالانفعال أو بمعنى
آخر أننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الابداع الفجائية وهي لحظات تتابنا
مصحوبة بأزمات إنفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للمقل والشعور ،
بيده عن حكم الإدارة وسيطرتها وكما يقول Baldwin أن الإلهام لإشراق الذهن
وأنه آت مما وراء الطبيعة ولم يخفى أمر الحدس أو الإلهام فن المفكرين العرب
والمسلمين فنجد أن ابن سينا يقول عن الحدس « أن الحدس جوده حركه لقوة
الفهم إلى إقتناص الحد الأوسط من تلقاء نفسها » .

وبتين أن المقصود هنا هو المعرفة الفجائية المباشرة ، وبالنسبة للحدس الخالق
الذي يظلمنا على الحق والجمال والخير بطريق مباشر ، وفي مقابلة بوجد حدس

رائق تبين فيه آثار التفكير الشعوري ، لأنه مبني على التجربة ذاتها يأتيها بعد مجهود وبشأننا نتعب ، ونحن نترك أمر المشكلة ، وبعد فترة يزغ في ذهننا وبتحليل الحدس يتبين أنه يتألف إلى حد كبير من عمليات التفكير السلبي والامدادات الفردية حيث يختلف من شخص لآخر ذلك لأن القدرة على الحدس أو الماكية الحدسية Intuitive-Capacity تختلف من فرد لآخر بالقدر الذي يتفاعل فيه التأمل الشعوري تصل في النهاية إلى أدراك مباشر للصورة الجمالية .

ومع وجهة النظر السيكولوجية ينبغي أن نقرر جدلاً يوجد مجال للسلوك الإبداعي Creative Scop.

حيث تقوم عدة قوى ومتغيرات تتفاعل في سبيل إتمام العمل الفني لا تمل بذات الفنان بقدر ما تتصل بالواقع الاحتياطي .

انقد نازر فرويد لما أن أساس عملية الإبداع ترجع إلى التماسي بالفرية ، بينما كان يرى يونج أن أساس الإبداع في اللاشعور الجمعي والفنان يستخدم الرمز الذي يعتمد على الحدس والاسقاط معاً Projection .

كما يبرز «برجسون» أهمية كبرى للحدس في العملية الإبداعية تستند إلى سياق مذمومة في الفلسفة والميتافيزيقا ويقرر أن جوهر الإبداع هو الانفعال الذي هو قوة عاطفية في النفس والانفعالات على نوعين ، سطحي ينتج عن فكرة أو صورة ممثلة Represented أو هو عاطفة وآخر عميق تصدر عنه تصورات Concepts والانفعال الثاني هو جوهر الإبداع في شيء مبادئ العلم والفن والعبادة ، يرجع منشأ هذا الانفعال إلى اتحاد مباشر بين الفنان العبقري وبين الموضوع الذي يشغله ، فلذا وقع هذا الاتحاد فإنه يتبلور في حدس ولكي تفهم هذا الرأي من خلال الفلسفة عنده وقوله بوحدة الوجود الروحية في سائر

الكتات الحية - وإنما لا نمارس الشعور بهذه الوحدة إلا في ظروف خاصة ،
بمعنى قادر والبعض عاجز ، والمتأدرون هم العباقرة وقدرتهم فطرية تنحصر في
درجة السهولة التي يصل بها الغريزة لديهم إلى مستوى الشعور ، ولما كان أى اتصال
بينها وبين مستوى الشعور أو الوعي كفيل بأن يعطى صاحبه مشهداً عاماً للوجود
بعلاقاته الباطنية العميقة وهذا المشهد هو ما نسميه بالحدس وسيل ذلك كما يقول
برجسون أن الفنان ينفذ إلى داخل الموضوع نوع من التماطف Symphy
وبهذا المعنى فالحدس بمثابة غريزة شاعرة بنفسها قادرة على تأمل موضوعها
وتوسيعه إلى ما لا نهاية .

إن الحدس يمر بمراحل متتابعة وبمراحل متصلة متعاقبة ليس بينها لانفصال
أو هوة ، فأما ما يمر بالحدس هو الوحدة والاتصال والاستمرار والحفاظ وحب .
يكون بروغ الحدس مصاحباً لوقوع انفعال عميق ثم يتقدم الانفعال بقوة الدافعة
الحبوية الخلاقة Creative - impulse فيدفع هذا التخطيط الواقعي ، فيحاول أن
يلامس بالصور أو بالأصوات أو بالأحداث على حسب المادة التي يعمل فيها
المعقري ، فإذا كان مصوراً فإن التخطيط يتمثل بالصور البصرية - وإذا كان
روائياً فإنه يتمثل بالأحداث ، وتكون مهمة الانفعال أن تثير الذاكرة فتزهر
الصور التي تملؤها وأن تقام ما يلائم التخطيط نحو التدمير أو التحقيق وحل امتداد
الحركة الوجدانية التي تبدأ من التخطيط التخيل للصور أو الرؤى الجلب اليه إلى
التخطيط المحقق أى الحركة من الشكل إلى الأجزاء فالفنان يتناول موضوعه من
جوانبه المختلفة ثم تعضى هذه الحركة بين عدة مستويات نفسية ولا تبقى في مستوى
واحد . ولنا تقدرن بالشعور ببذل الجهد ولا تتم مجرد الشعور بالنداعى الآلى
ومن خصائص هذه الحركة أيضاً أن تأتي بتغييرات لم تكن منتطرة نظراً على

التخطيط العام ، فبدلاً من أن نظل ثابتاً حتى يمتلئ بالصور ، نجسده بتغيير تحت ضغط هذه الصور من وقت لآخر وفي هذا الأخير غير عنصر الجسده أو الابتكار كما يمارسه المبدع ، وهنا من شأنه أن يوجد تذبذباً كحركة البذل ، الذى ينجم عن محاولة بعض الصور وحول التخطيط ومقاومة التخطيط لها ، أولاً يتم تغييره نتيجة اضطرارها عليه وقبولها أياها نتيجة لهذا التمييز ، وهكذا حتى يمتلئ التخطيط وبذلك تتم عملية الإبداع .

ويصاحب حالة الحدس إيقاع معين في العمل الفنى الذى يشابه إمتداد الإعراض السيکوفيزيقيّة التى تصاحب الإنفعال لدى الفنان منذ بدء التجربة الإبداعية بمرحلة المؤثر أو التأثير النفسى إلى مرحلة الاستفراق وبروع الحدس وإنتقائه بصورة فريدة من عدد من الرؤى الجمالية المتناثرة والتى يجلو غوامضها بفعل "حدس الخالص أو البقريّة ومهما الوجه الآخر للحدس في تفسيره الإبداع الفنى الخلاق .

ومن أشهر نظريات في مجال الفن والأدب النظرية الرومانتيكية (الرومانسية) وهذه النظرية الشمولية التى تؤمن بإيماناً شديداً بالإلهام والحدس والبقرية وهذه النظرية تمتد أصولها إلى أفلاطون نفسه حيث يصف الشاعر في محاوره فيثؤن بأنه نسبيج متهافت يبعث به الريح كما تشاء .

وكما يقول إستين Epelein الفن هو إطلاق فائض طاقة متجمعة وبزوع مفاجئ للومى الباطن - أى إحساس بأرق الصورة وكقول "كيساويج" ، الفن صلة بين الفكر والاحساس أماج بندا فيقول ، الفن هو اختراع أو ابتكار دائم للعقل الذى نحتاج إليه لا كمال الواقع . والذى يخلص منه إجمالاً من هذه

التعبيرات أنها جميعها تجعل من حالة الحدس أو مقوم الحدس شرطاً للخلق أو الإبداع الفني - وتنسب للفنان صفة يجعلها من طبيعته متبعية قيمة ولاشك أن مجرد النظر في واقع حياة الفنانين ومحاولة تفسير ظاهرة الإبداع بالرجوع إلى الفنان بما لديه من حدس خالص للصور أو الرؤيا الجدلية قد يعزلنا عن سائر العوامل الأخرى كعامل التكنيك وأساليب التعبير والأصول والقواعد الفنية والصنعة وباعتبار أن الفن نوع فريد من النشاط الإنساني يمرّ فحقيقته عن الخلق .

مراحل العملية الإبداعية

وبالنسبة لظاهرة الإبداع الفني حيث يمكن أن ندرك أساساً أن ممارسة تجربة الإبداع فتطلب من المواهب والقدرات الخاصة كالطلاقة والتشكيل والأصالة والخيال ، بمعنى أدق يمرّ عنها سلسلة من العمليات والسلوك التعبيري تبدأ من بركة الحدس المفاجيء واستبطان الرؤى الجمالية ومرحلة التأهب الفني وتشكيل المادة إلى أن يصل الفنان إلى تمام التعبير .

ومن ثمّ فظاهرة أو فينومولوجيا الإبداع تمرّ بمراحل تطوره ففي بداية العمل الفني نكون الأفكار أو الصور الذهنية كالضباب غير محددة المعالم ثمّ تنضج تدريجاً أثناء نمو العملية وتطورها ، وتبدأ لتتغير لإنفعالات الفنان المفكر تختلف بداية العمل عن نهايته ، وتوجد أيضاً وقفات للفنان من التأمل والفكر والانفعال تنبه له المبكرة أو الحدس اللهم حتى يسرع في خطوات عمله ليصل في النهاية إلى تمام التعبير ولقد تفاوتت وجهات النظر بين الملاسفة والفنانين والنقاد في تفسير مراحل العملية الإبداعية، كما برز الرأي القائل بأهمية الإلهام أو الحدس في العمل المبدع وإليه ترجع ولادة العمل الفني بكامل كيانه أما الخطوات السابقة

واللاحقة فهي مجرد وسائل تقنية أو تعبير أقرب إلى التكتيك أو الصنعة وما من فكرة أو صورة في الدمن تأتي فجأة إنما لابد أن يسبقها تحضير ولحمة ظروف مهيئة لبروزها ونضجها فلئلا تتخذ في شكل له قيمته الجمالية ويلبى أن تفرق بين الإنتاج الفني كجموعة إضافات وبين كونه سلسلة من التحولات ونظاماً متتابعاً من التعبير .

وتمر العملية الإبداعية بمراحل تبدأ من التحضير وهي تلك الدراسات والرسوم الأولية التمهيدية والملاحظة ورؤيا الطبيعة وفحص الطبيعة ، وهي بمثابة فترة إنتقالية بين التحضير وبروز الفكرة أو حدس الصورة ، وفي هذه الفترة تقتصر الأفكار والآراء ولا بد للشخص الذي يحس بشعور وإحساس يكون لديه قوة أو الهام يأتي على حين فجأة كما يحدث في مجال العلم والاختراع ثم يأتي دور الخيال - حيث يرتبط بماض الفنان التاريخي لاييجاد علاقة جديدة .

ولقد أنجح هند وكرونتش، إلى القول بأن الفن عملية الهام أو حدس ولا يختلف في ذلك الفنان الذي أداته الألوان أو الأنفاظ أو الانفسام أو الأشكال وحين إستغراق الفنان في التأليف يظهر مشكلاته تطارده إلى أن ينزل عليه الوحي ومن الأمور التي تدعو للتساؤل أن لحظة الإلهام لا تخضع لتفسير منطقي لتفزع ظهورها تبعاً لللاسلات والصراع ، فالإلهام أو الحدس أغرب لحظة في عملية الخلق ، وبعد ما تخلو صفحة الإلهام ونضج الصورة ويقدم الفنان خطوة خطوة ثم تأتي عملية التهذيب أو الصقل أو التشطيب . بعد الصياغة التي تتم على أساس استبعاد العلاقات غير الأساسية وتأكيد الخطوط الأساسية منها وإزالة الخدوش والعوامل المعارضة وتأكيد القيم الدائمة باستخلاص التعبير مباشرة .

كما تبرز في المرحلة التالية أصول المهارات والصيغة وحذق القواعد الفنية وتكامل العمل الفني بما يوفر شرط توافق التعبير ، ويتبع ذلك نوع من التهذيب في العملية الإبداعية حتى تظهر للعمل الفني ملامحه وسحته فيتشاكل ويتشكل ويبدو ذالكائن الحى يفرض وجوده وشخصيته .

وعلى هذا يمكن أن نقرر أن البداية التى يبدأ بها الفنان تختلف كلية عن النهاية التى ينتهى إليها ، فالصورة الأولية التى فى الذهن تعطى إيماء أولياً ثم تنمو وتأخذ لحماً ودماً وشحماً ، ونتيجة لحساسية الفنان ونمو إدراكه تجمع له يكتسب رؤيا جديدة تساعده على الإبداع ، وغير خاف أنه اختلاف نهاية العملية الإبداعية عن بدايتها لا يزال أمراً غامضاً وسراً من الأسرار وبقدر تعمق التجربة الفنية والخبرة الجمالية بقدر ما تعطى الصورة العامة التى تنعكس فى طبيعته عملية الخلق أو الإبداع ، عند الفنان الذى أصبح يمثل رمزاً للسان الدؤوب على كشف حجب المستور أن التهذيب بمثابة اللسان الأخيرة أو كما يقول مايسكل أنجلو هى التى تصنع الكمال ، ولكل فنان على حده فهمه الخاص بالرغم من أن العملية الإبداعية يسبقها عملية تحضير لأن شكل التحضير ونوعه يختلف فمن الفنانين من يهتم بالتحضير أساساً وبأداء الرسوم الأولية والدراسات التحضيرية التى تسبق ولادة الفكرة ، وآخرون لا يرمون أى تخطيطات تقديرية أو كبرى - وعلى سبيل المثال نجد أهمية التخطيط عند فنان مثل « ستوارت ديفز » فبدونها لا يستطيع الوصول إلى فكرة متبلورة وعلى النقيض من ذاك نجد الفنان « إيفان أوبرايت » حيث يقول أنى لا أصنع أى رسوم بعد ذلك إنما أصنع تصميماً كلياً على الورق وقد توجد احتمالات للتعبير بعد ذلك - فأرسم تخطيطاً بالفحم .

وتتمثل بالعملية الإبداعية بعض المشكلات التي حاول الفن الحديث أن يهدم الفكرة القديسة ويجعل الصدفة مجالاً للعمل ، وتنتج أيضاً مشكلة تسمية الأعمال الفنية فهي تسمى قبل الإبتداء في العمل فيها أو بعد الإنتهاء فيها وبجيب على ذلك استيرات ديفر بقوله : هذه الفنية تشير إلى تسلسل وخبرات في العملية الإبداعية ولعلها تتناسب مع فكرة اللوحة .

وقد أتجه أتباع المدرسة التجريدية إلى ترقيم الروحات بأرقام على الاطلاق كما هو الحال في الأعمال السيمفونية في الموسيقى .

كما نجد في فنون الاطصال أن النزعة الإبداعية أصلية وفيه ، لا يقع في يد الطفل يفحصه محاولاً حله وتركيبه ، بما يتم عن حب لإستطلاع وحابه للتعبير عن نفسه ويؤدى الخيال دوره في طلم الأطفال وهو يتشابه مع طلم الفنانين وأنه طلم بلا قيود يمتد عرضاً وسعة ، في الخيال إلى آفاق بعيدة تتجاوز الفضاء والاستطاح ويذهبى أن تشير إل أن فنون الأطفال تتصف بأنها تلقائية أولية وثانياً أنها تتميز بفجائية و التميز وهي تختلف عما نسميه بمراحل الطفولة والصدق في التعبير الفنى عند الفنانين الكبار .

ومن الواضح أن سنتين الرطابة الأولى منذ حداثة الطفل لها أهميتها بل أنها تساعد على خلق الفنان المبكر أو العالم المخترع وذلك يرجع إلى وسائل التنمية الإبداعية بمعنى آخر إلى الميراث الفنى أو تكنيك (الصنعة) .

وبالنسبة الفنان الكبير الذى تتجاوز مرحلة الطفولة وتمرس على إستحضار الصور البائية والروى الجمالية وإدراك العلاقات ومعايشة المواقف في دوائر المدرسة والمنزل والمجتمع وعلى العكس نجد أنه حين لا تتوفر البيئة المواتية فينجم

من ذلك نماذج تصعب بسوء السلوك ومن الطبيعي أن التجربة التي تمحو البعد
الإنشائي والاعتماد على النفس وسعة الإطلاع تؤثر حتما على الأفراد خاصة في حداثة
سنهم وينعكس هذا في علاقاته بما يمكن تسميته بعدم النوافق الإجتماعي والنفس
في السلوك .

ومن ثم تقع مسؤولية التربية وتنشيط وتنمية الإسمعادات والقدرات
الإبداعية على المعلم ، لأنه من الخطأ أن يسير في المثل الشائع الذي يقول بأن
الفن يؤخذ ولا يعلم ولقد أثبتت التجارب عدم صواب هذا الرأي تماما .

ومن عوامل التنمية العملية للإبداعية ذلك القدر من التشجيع والتذوق الفني
للممارس والفواحات الطبيعية التي توفرها البيئة أو تتميز بها .

ومن أهم العوامل الأساسية لسلسلة العمليات الإبداعية عامل الحدس والفكر
والخيال والاحساس والحربة والخبرة والتكتيك ، وهذه العوامل متطلبات رئيسية
 لعملية الإبداع الفني التي تمر سلسلة من العمليات المعقدة المتشابكة ، فهامة
التحضير والبحث والتأمل والإستفراقة والحدس المهم فالتعبير ، وسلسلة العمليات
الإنشائية أو مراحل الإبداع تمثل جانب التطور والنمو ، بينما المحاكاة تمثل
الأجزاء والتعطيل الذي لا يأتي بخلق أو ابتكار .

ومن ثم تتحدد لنا معالم الصورة أو المثل أو النموذج الذي يتعين على الفنان
أن يسلكه في عملية الإبداع ، غير أن ملاحظ هذه الصورة أو الشخصية المبدعة من
نسيج خيالنا فحسب لأنه من الصعوبة بمكان أن نمودج مثل الفنان المبدع أو مثل
أعلى لسائر الفنانين محذون حذوه في الإبداع هذا إذا ما حاولنا أن نعرف الفن
بالفنان أو نتجه إلى العمل الفني وإلى المنجزات الفنية التي تتميز بقدر واضح من

الإبداع والابتكار وهذا الموقف أيضا يشوبه عدم القدرة على استصدار الاحكام
وإحدى العامة .

والسبيل إلى إيجاد حل منهجي لهذه المشكلات التي تفتقر الفرص العلمى
البحث هو أن نرصد ونسجل العملية الإبداعية منذ بدايتها حتى نهايتها وتحليل
الخطوات والمراحل والتطورات التي من خلالها يمكن إيجاد تفسير شامل لعملية
الإبداع لظاهرة معينه وكواقف محدد وكتليجة جمالية . إن معايشة التجربة
الإبداعية وتسجيلها منهجيا تعطينا مثل مشابهاً بالقياس مع الفارق بحالة الحل
والإنجاب وهذا التشبيه الفريقي يوضح بعض الشيء وظيفة وغاية العملية الإبداعية
في الفن وذلك لأن الصورة موضوع الحس الباطنى هى واحدة من الصور التى
توجد مع غيرها فى حالة تشتت وتفرق إلى أن يحدث الانصباب او لحظية
الحس للملم ويتركز على صورة بعينها كافة الوظائف المعنوية فيكون ذلك
بمثابة جيش أو بداية الحل ومن خلال أطوار ومراحل متصلة ومماثلة على مدى
فترة زمنية محددة بأجل معين أو مستثناء لهذا التعهد بأجل آخر معين يتم فى
لحظه يعقبها الوضع الخروج إلى الوجود بملامح وكيان مستقل له طابع الخبرة
والابتكار ، وتدب الحياة فى أوصال هذا المولود ويصبح شيئاً مستقلاً
قائماً بذاته .

والفنان على مدى معاناته من هذه الحالات يتعبط ولو أنه فى قرارة نفسه
يتألم وتغلبه أحوال من الضيق والقلق والتعب ، ويتصارعه شعوران متضادان
شعور بالفرة وإحساس بالألم . والفرة مصدرها شهوة الإنجاب وحس البقاء
والألم مصدره الاحساس بالتعب والمرض والقلق .

لهذا فإن الطراز الخاص من الذس الذين يتمتعون بقدر هائل من الحساسية
والتعاطف والمشاركة هم قلة من المبدعين الخالصين الذين يعيشون حياتهم بين
قطبي الفرحنة والألم بين السعادة والشقاء بين الإقبال على الحياة
والخلاص منها .

إن المراحل المتعاقبة للإبداع الفني تمثل وحدة متكاملة وإطاراً محدداً لظاهرة
طلما كانت سرّاً وأعجازاً محيراً .

الكشف عن ميكازم أو طبيعه الابداع الجمالى

يتصل الإبداع الفنى بجاهه الحسى وجاهه التعبيرى بالحالات الشعورية والوجدان والانفعالات والمواقف ، وهى إما أن تكون عامه كشعور بالارباح أو اللذة أو الألم وإما خاصة كالاعمال بالقبض أو الخوف وما من عمل فنى يستجيب هذه الفنان إلا وله أصوله النفسية بحس وجوده أو باعث أو مثير Stimulus يثير الفنان ويؤدى إلى الانفعال .

وقد أجريت تجربة (T. & T)^(١) حل مثل هذه الحالات ، فقد يفرس الفنان موقف انفعالى يتصف بالخطورة ولكن الفنان لا يشعر بالخوف نتيجة رؤية حيوان معزوس وإنما يكون هذا الموقف مثله مثير . فقد يكون هذا المثير خارجيا أما عن طريق الرؤية أو السماع أو داخليا كحالة التذكر أو الحلم فينبغل الفنان وتألق استجابته على هيئة رغبة ملحة أو ميل قوى وحمل لقاطع تعبى واصحاب هذه الحالات نفرات مر عن المواقف الانفعالية من نقص أو نوح Identification ونفريات جهامة ناشئة عن تنشيط الجهاز العصبى nervous system نتيجة امرار مادة الأدرينال فخطسرة دقات القلب والحركة المريعة لبد وثدق الدم واضطراب النفس ، نشاط فى خلايا المخ والأعصاب التى عملية التفكير والتخيل والتصور والتذكر وتوارد الخواطر على الذهن وكأنها فدائف مما يسهل الأمر لدى الفنان فى عملية الخلق والإبتكار .

وحمل القول أن الاحساس أو الإدراك الحسى هو نتيجة تأثير العالم الخارجى أو الداخلى على حواس الفنان ، ولكن يحدث الاحساس لابد من توفر ما يلى

(١) وجود المؤثر أو المثير أو المنبه Stimulus كمصدر للاحساس صوريا أو مرئيا .

(٢) وجود أعضاء الحس التي تستقبل تأثير المؤثرات كوسيلة السمع أو الرؤية أو اللمس .

(٣) تأثر النحصر الحساس والأعصاب الحسية التي ترسل موجاتها إلى المراكز العصبية بالمخ .

(٤) الشعور بتلك الشحنات العصبية أو التذبذبات وبداية مرحلة إدراك الإدراك أى مرحلة Apperception وهي مرحلة نفسية عقلية .

ويمكن أن تشبه الخطوات أو الأطوار التي يمر بها الاحساس الجمالي فيما يلي:
أولا : مرحلة فيزيقية Physical Period وهي مرحلة وجود المؤثر الخارجي أو الداخلى الأشياء .

ثانياً : مرحلة فيسيولوجية Physiological Period وهي مرحلة تأثير الأشياء على معطيات Data الحس عند الفنان وإتقانها إلى المخ .

فقد اعتاد الفثثلون بالدراسات الفلسفية على إدخال علم الجمال ضمن مباحثهم المعيارية فوضعوه إلى جانب المنطق والأخلاق ليكتمل الثالوث (الحق والخير والجمال) حتى أننا نجد أندريه لالاند André Island في مجمله الفلسفي ينسب إلى هذا المذهب ، إذ يفرق بين نوعين من العلوم : علوم وصفية تدرس الواقع facts وعلوم معيارية تدرس القيم Values or norms ، كما ذهب أيضا كريستيان وولف Woolf في كتابه المنطق (فلسفة المحدثين المعاصرين) إلى أن علم الجمال يتدرج تحت بحث القيم أو الأكسيولوجيا Oxeology الذي يتناول

بالدراسة المحق والتخير والجمال أى علوم للنطق والأخلاق والجمال . غير أن
الفيلسوف فيكتور باش V. Basch يقرر بأن علم الجمال ليس بمماثل تنحصر مهمته
فى الإدراك الحسى كالأنه ليس بفنان يصدر فى عمله عن الحامق ، وإنما هو عالم
تنحصر مهمته فى فهم الظاهرة الجمالية والفعل على توضيحها فى الأذهان (

ولاشك أن علم الجمال وإن كان يقوم على شعور حسمى فإن علم الجمال
حينما يصف ظاهرة أو قيمة جمالية يستعين بمناجى الاستدلال والتجريب لتفسير
المعطيات الجمالية .

ذلك أن الانفعال والشعور الوجداني لا يكتمل فى مجال النشاط الفنى إلا
بتواجد عنصر الخيال ولا تتحقق كذلك فى مجال التعبير الفنى إلا بكمال مراجع
وأطواره من ناحية إكمال عناصر الصورة الأولية بفعل الخيلة .

كأن المجال الجمال يعارس حريته فى التعبير الفنى الذى يعبر عنها الفنان المبدع .

ثالثا : رحلة سيكولوجية Psychological peiso

وهى مرحلة نفسية تتحدد فى الشعور بالإدراك الحسى لموضوع الصورة
الجمالية .

ومن ثم فوظيفية الاحساس أنه يتم إدراكنا لعالم الأشياء أو الموضوعات
مصداقا للمباراة القائلة (أن لاشئ فى العقل ما لم يكن من قبل فى الحس) ، وبقدر
تنوع عوامل الإدراك الحسى موضوعية كانت أم ذاتية تنوع معارفنا فأدراكنا
لمحسوس الجزئى إدراك حسى Sensible أما إدراكنا للمدرك الكلى فهو إدراك
• عقل Intellecuel •

ولكن تبقى من قرب مكارم Mechanism الانشاع الجنائى أو الكيفية

التي بها يستحضر الفنان الصور الجمالية الأولية يتمين علينا أن نعتبر أن الإدراك الحسي كصدر أساسي للمعرفة والخبرة الجمالية التي تغترط وجود الأشياء المحسوسة ولعمل عملية استرجاع صور للدركات الحسية التي سبق إدراكها تسمى تصوراً *Conception* وشرط حدوث هذا التصور أو الإدراك الحسي إرباطه بما سبق أن إدراكه معطيات الحس سواء أكانت صوراً بصرية أو سمعية أو لمسية أو حركية أو ذوقية .

وثمة فارق بين المدرك الحسي وبين الصورة المتشكلة التي في الذاكرة من حيث أن المدرك الحسي مرتبط بموقف محدد بزمان ومكان وعلى العكس بالنسبة للصور الذهنية فهي لا تحدد بزمان أو مكان وتكون أقل وضوحاً ، ثم تأتي عملية التخيل الإبداعي *Creative imagination* فتربط بين الصور الذهنية لإيجاد تفكيك جديد مبتكر مؤلف من عناصر ويمر التخيل الإبداعي بمراحل هي :

(أ) مرحلة التحليل *Analysis* لتعرف على الأجزاء أو العناصر لاستخلاص صورة منها .

(ب) مرحلة التركيب *Synthesis* لتأليف بين عناصر الصورة وربطها

(ج) مرحلة الإلهام أو الحدس *Intuition* للكشف عن الحقائق المكتملة للصورة بكل عناصرها .

ومن الواضح تماماً أن القدرة على التخيل الإبداعي لا بد وأن توجه الفنان في ممارسة سلوكه الجمالي في الفن ومختلف أساليب التمييز الفني بفضل ما لدى الفنان من استعدادات وقدرات ومواهب .

ويجدر بنا أن نشير في إيجاز إلى خصائص النشاط التخيلي الإبداعي وذلك لأهمية يقوم الخيال في عملية الإبداع الجمالي .

النتيجة

بعد استعراضنا لتطور نظريات الإبداع الفني ، ثم لعملية الإبداع الفني من الناحية النظرية وذلك بوضع المشكلة في إطار الفرض العلمي كقضية أساسية في مجال فلسفة الجمال .

وما قررناه منذ البداية من أن الإبداع الفني يمثل تجربة معاناة متصلة تبدأ من مرحلة بدوخ أو قنص الصورة من جديد من الرؤى الجمالية *Esthetic visions* ثم يأتي دور الحدس *Intuition* الملهم الذي يعطى الصورة اشراقاً وجوه فتيض على الفنان صوراً خصة . وتكتمل الصورة بتهام التعبير عنها *Full expression* . وبعد اكتمالها تأتي الصورة مطابقة للرؤية الأولية أو قد تختلف عن الرؤية الأولية بما لاحظه الفنان المبدع الذي يتمتع بطاقة إبداعية وقدرات وفيرة تكفيه فيستطيع أن يطور الرؤية الأولية أو الصورة بفضل الإلهام أو الحدس الخالص الذي يفيض عن وجدانه الشاعري فيبتدع أسلوباً أو لسفاً أو معطاً متميزاً ينسب إلى ذاتية الفنان - ينسب إلى الاتجاه أو التروية المدرسية الفنية التي يؤمن بها .

وإن كنا قد افترضنا من قبل أن الطريق الذي يقطعه الفنان لكي يتعرف على حقيقة الموضوع الجمال إنما يتكشف بفضل ما يتمتع به حق حدس اشراقى وما اكتسبه من خبرة وتكنيك . فإن هذا الافتراض يوضح أن طبيعة موضوع الدراسة العملية الإبداعية تتجاوز المفهوم السيكلوجى الجزئى وكذا المفهوم التكنولوجى الجزئى وكذا المفهوم السوسيولوجى الجزئى لأن طبيعة موضوع الابداع تخضع نظرة شاملة في إطار المفهوم الاستطيق أو الجمالى بالظنرأ إلى سلسلة المعطيات التي يأتي بها الفنان المبدع في هذا الصدد . حيث يتبين لنا أن الفنان

يقطع مرحلة إبداعية متصلة الحلقات بدأ عقبة أو عره اللامير السلوى إدراك الموضوع الجلى ثم حقه الادراك الإيجان أى يسفل الفنان من حالة الكمور أو الاختيار إلى حالة الاثبرق أو فعل التصوير ، حث تمتا أمام الفنان في المرحلة الأولى المديد من الرؤى الجمالية أو غير الجمالية بصورة مشوشة ثم تبرع الصورة الجمالية وتكون ضبابية غير واضحة المعالم، فتتملك الصورة على الفنان بمهاوره ويملك الفنان على الصورة إرادة التمييز عنها وتوضح الصورة وويدأ رويدأ، وعل هذا حينها يبدأ الفنان في التعبير عن الصورة تخرج حاملة لونه الطبيعية للاختيار الضمورى و اللامورى الذى ينبق الولادة الفنية والتى تصاحب عمله نحو تكامل الصورة من خلال التشكيلات التجريبية الفنية أو الاسكتشات

ولعل دراسة العملية الإبداعية تتضح إذا ما أخذنا في الاعتبار المقومات الأساسية لها :-

(١) الفنان ذاته وقدراته واستعداداته الفطرية وحسنه الرفيف أو حياته المباشر .

(٢) الخبرة الجمالية والتقاليد الفنية ومهارة الصنعة والتسكين .

(٣) الصور الأولية أو الرؤى الجمالية *esthetic vision* وهى موضوع الحس الجمالى .

(٤) المادة التشكيلية أو الوسيط المادى *Medium* سواء من حجر أو نحاس الخ .

وتم العملية الإبداعية من علاقة ديالكتيه (جدلية) بين عنصر الذات المبدعة وبين الموضوع الجمالى من ناحية وبين الذات والمادة الوسيطه من ناحية أخرى ،

وتتمثل في هذه العلاقة حالة من التذبذب بين شد وجلب و - فض وقيل وحلاها
فتأثر الحالة الفسيولوجية للفنان تأثيراً كبيراً .

ولا شك أننا أمام هذه العلاقة نقائل عن طبيعة العمل الاداعي وما يتمر
به من المحاكاة أو التقليد ، لكن يجب على هذا فانه من الواضح أن العمل
الاداعي ليس عشوائياً بل ضل شرطى يخضع لتوجه ما ، ويختلف عن مهارة
الصنعة والتقليد إذ يعتمد على قوة الحدس أو الإلهام الذى يختلف عن الوعى أو
الخبرة ، وقد تبين من استعراضنا السابق لتطور النظريات الفلسفة التى قبلت بهذا
تفسير الاداع ومنها بعض النظريات المفهومة بالتركة المتأفيرة أو بالثرة
البيولوجية أى الدينية أنها استغرقت فى متاهات وفروض متعارفة إذا أنها كانت
تنظر إلى الفنان باعتباره يستوحى عمله من ربات الشعر والجمال ، ولما كان هذا
التضارب يؤدى بالباحت إلى فروض شتى وفرضيات متعارفة وخط بين النظرة
الاستنطيقية وغيرها من وجهات النظر فكانت نتيجة أن الحق ينوقف ويزداد عرضاً
وأما ما من ذى قبل ، لنا بحسبنا أن نسجم كله الإبداع الدلالة على العمل
الفنى الانتكارى .

ونقطة البداية فى أى عمل فنى هو نوع شحنة أنصالية لدى الفنان بمعنى أنه
يتم خلق العمل الفنى فى عقل الفنان فيكون صورة خيالية فى رأسه فإذا ما وجدت
الصورة فى العالم الواقعى تصبح حقيقة خيالية يمكن إدراكها بمعطيات الحس ، فالفنان
يشئ مخططاً للصورة أو الوجه المثال ويكون بمثابة مشروع تخطيطى فى الذهن
أو على الورق فإذا ما تم التنفيذ أو التحصير نقول أنه تصمم وليس التخطيط الأولى
للصورة أو الاستكش كذا ان عمل ليعال كعنصر فعال فى أحصاب الصورة الجمالية
ليبر بها عامل مرحى

وجعل انقواء، أن الابداع الفني سبق جمال خلاق يفتق من قدراته واستعداد إبداع الفنان ، وهذا لنسق يستند إلى مقومات أساسية تتحدد في مقدم الموضوع الجمالي أو الصورة الفنية (الشعرية - التشكيلية الإيقاعية - الدرامية) ثم مقوم الخلدس وهو وسيلة الوجدان لأدراك الصورة الجمالية ثم التمييز وهو كيفية الصياغة والبلورة للصورة موضوع الخلدس ، وكل هذه المقومات ليست بمنزلة من عنصر الخيال الإبداعي الذي يعمل على توليد الصور وإبرازها في شكل أو صور جديدة .

كما نميز عامل لخبرة فنية أي ميثاق ومقالات التشكيك الفني ومن خلاله يمكن لثبات أن يطرح المادة الوسيطة التي يفتق منها الصورة أو الموضوع الجمالي، ويقتر إبداع المادة واستيعابها للصورة بقدر ما يأتي، لبعيد عن الصورة أو السببا مطابقا لما في ذات الفنان .

ومن خصائص النشاط الإبداعي أنه ديناميكي ينتقل من مستوى لآخر دون تجاهد ، ويمكن أن نستخلص بعض النتائج العامة نوجزها فيما يلي :

أولاً : أن محاولة الكشف عن الابداع الفني - وإن كان يحيطها سببا من القموض - إلا أن الدراسة المنهجية تمحو هذا القموض وتكشف عن ماهية الإبداع الفني ومقوماته فيفضل النتج التكاملي الذي يجمع ما بين الماطنة والتأمل وبين التجريب .

ثانياً : لما كانت مشكلة الابداع والكشف عن أسرارها تتمتع حبر الإزوي في علم الجمال فإن كثير من المشكلات في علم الجمال في حاجة إلى مودة النظر فيها لتحصيلها وإعادة صياغتها من جديد ، يذكر على سبيل المثال لا الحصر مشكلات تذوق والحكم والنقد الجمالي

ثالث : اكدت الدراسة أن مفومات لعلية الانداعية تتجسد في قوة الحس
والوصول بها والتخيرة والمادة والخيال وهذه المفومات محصلة تجربة جمالية يعيشها
الفنان ويمر بمراحلها منذ لحظة زرع الرقبة إلى مراحل اكتمالها

رابعاً : نجد أن الفنان يتأثر إلى حد ما بتلك الترهات المدرسية في الفن من
الموضوع الجمالي ومدى التزامه بها الإجماع للدرسي .

خامساً : تمت إجابات لدى الفنانين تؤمن بالنزعة الحسية تبلغ نسبتهم ٢١٪
وتبلغ نسبتهم اللاحسين ١٧ / وثالثهم القائلون بالحس العناني والاكتمال
التدريجي ونسبتهم ٦٢٪ .

سادساً : يتميز العمل الانداعي بوصفه موضوعاً جمالياً بأن له وحدة جمالية
متتممة .

سابعاً : نخلص من هذا أن تفهيم الظاهرة الانداعية يتحدد في أنها حدس أصيل
للرؤى الجميلة وإرادة تشكيل من خلال رموز فنية ومجردات موحية خاصة في
جمال التصوير العصري ، وثقافة البدايه من الانعطافات الحسية المفككة التي يدركها
الفنان من طريق المعطيات الحسية والمحر من العصري أكثرها تميزاً فتتحول هذه
الانعطافات إلى صور أو رؤى جمالية قد تكون مستوحاة من الطبيعة والأشكال
الحسية . و من نسج الخيال الكاري وتصبح الصورة الأولية في إكمالها عمادة
الحد الوسيط بمثابة علاقة عضوية لا تملك أن تتوحد في إطار أو طراز أو نسق
جمالي يمكن تدقيقه وإصدار الحكم الجمالي عليه .

ملحق : عن الدراسة التجريبية للإبداع الخيالي

في الصفحات القليلة نشير إلى تلك الدراسة التطبيقية التي تناولت مشكلة الإبداع الفني في مجال الفنون التشكيلية استكمالاً لفرض الفيلسوف والمعلم الذي طرحناه في صفحات الكتاب .

وفياً إلى نص أسئلة الاستفتاء والاستبيان الموجه إلى الفنانين التشكيليين .

السيد الأستاذ /

تحية طيبة وبعد .

رجاء التكرم بالإجابة على نموذج الاستفتاء الشخصي المرفق طبعاً ، وإتنا
نشكركم لهذا التعاون الجليل لأخراج الجانب التطبيقي من الرسالة العلمية و
موضوع (الإبداع الفني بين حدس الصورة والتعبير) . ماشراف الأستاذ الدكتور
محمد محمد علي أبو ريان أستاذ الفلسفة بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية والمقدمة
من السيد / محمد عزيز نظمي سالم الطالب بالدراسات العليا

وتقبلوا وافر التحية والسلام ؟

تصديقاً في ١٩٦٤/١/١ م

مقدم البحث

نموذج استخبار للسادة الفنانين والفنانات

• الاسم :

• موجز التاريخ الفني :

- (١) ماهي المؤثرات التي تحصلك لتنجيب لإنتاج عمل فني ؟
- (٢) تذكر عليه الإبداع في آخر لوحة أو عمل فني . في صورتها التي كانت في النفس قبل العمل الفني . أو أنها تحملت وقت الرسم ؟
- (٣) هل عبرت الصورة أثناء التمييز أو تقوم بتغييرها نتيجة لرأي شخصي آخر ؟
- (٤) هل تعمل أن تعرض اللوحة على أحد أثناء العمل الفني قبل أن تكتمل أم لا ؟ ولماذا ؟
- (٥) هل توجد صلة بين أحداث الحياة اليومية الواقعية وبين الأثر الفني المعبر ؟
- (٦) هل يختلف التمييز تبعا لاختلاف الموضوع الذي ترسمه وكيف ؟
- (٧) هل تلزم في التمييز عن الصورة التي في نفسك التزاما معيناً ؟
- (٨) كيف رسم لوحة « .. مراحل العمل الفني ؟ هل ترسم كرويا أو أكثر أو اسكتش ولونا أم بدون ألوان ثم نقله بدون اسكتش . وضع ذلك ؟
- (٩) ماهي نهاية العمل الفني في اللوحة ؟
- (١٠) ما شعورك قبل لحظة العمل الفني وأثناء لعمل لمي وبعد العمل الفني
ردع هـ الثور ؟
- (١١) ماهو الابداع أو الخلق أو الابتكار في نظرك ؟
- (١٢) أشباه أخرى ترى إضافتها

• رجاء إرفاق كروكي أو أكثر للوحة فنية أنتجتها وصورة فوتوغرافية للوحة
منها مينا أسما وتاريخ عملها .

وقد أجاب كل هذا الاستبيان أو الاستخبار الفصحى من الفنانين والفنانات
التفكيكين كل من :

- (١) السيد / محمد سيف وأبلى
- (٢) ، د. / محمود محمد البسيوني
- (٣) ، د. / صلاح جاهد
- (٤) السيدة / ملك أبو النصر
- (٥) السيد / محمد محمد القباني
- (٦) السيدة / وفيه طابدين
- (٧) السيد / عل دسوقي
- (٨) السيدة / نادية الجمال
- (٩) السيد / السيد محمد شفيق
- (١٠) السيدة / صنية حلمي حسين
- (١١) السيد / محسن حسين محمد
- (١٢) ، د. / عبد المنعم مطاوع
- (١٣) د. / أحمد عبد المحسن
- (١٤) السيدة / جاذيه سري
- (١٥) ، د. / عزيزه ابراهيم فؤاد
- (١٦) السيد / صبحي قلبي الغاروني
- (١٧) د. / د. أحمد ماهر راتب

- (١٨) د / عى الدين صالح
(١٩) د / محمد حسين همرس
(٢٠) د / صلاح حسنين
(٢١) د / عطية حسين

تلمیقى :

وقد أرسلت ١٥٠ وثيقة أجاب عليها المسند الموضح أسماؤهم عاليه . وقد استبعدت من الاجابات التى ثبتت نقلها عن مصادر معروفة كما لم تثبت اسماء من رفض الإجابة ، كما أستخدام منهج المقابلة الشخصية مع كل من :

- (١) السيد / عمر الجدى
(٢) د جمال السجيني
(٣) د / حسن سلجان
(٤) د / عبد الهادى الجزار
(٥) د / حسن محمد حسن
(٦) د / فاروق شحاته
(٧) د / رمسيس يونان
(٨) د / أنور عبد المولى
(٩) د / سعيد نعيمين
(١٠) د / حافظ فهمى
(١١) د / أحمد عثمان
(١٢) د / محمود موسى

وتحت المقابلة المباشرة معهم حيث أمكن الانصاح عن كثير من جسواب

التجربة الإبداعية ولو أنها كانت اجابات غير محددة وكأها تدور حول طبيعة العمل
الفنى والتعبير عن الموضوع الجمال كما أستخلص منهج الملاحظة لأعمال كل من .

(١) السيد / حسين بيكار

(٢) د / كامل مصطفى

(٣) د / صلاح طاهر

(٤) د / يوسف فرنسيس

(٥) د / عبد الحميد الدواخلى

(٦) د / حامد ندا

(٧) د / جورج الجهورى

(٨) د / عزيز يوسف

(٩) د / أسعد مظهر

(١٠) د / آدم حسنين

(١١) د / الحسين فوزى

(١٢) د / أحمد عبد الوهاب

(١٣) د / صلاح عبد الكريم

(١٤) السيد / أنهى أفلاطون

(١٥) السيد / أحمد لطفى

(١٦) السيدة / مريم عبد العليم

(١٧) السيد / محمود الشال

(١٨) د / مصطفى الرزاز

(١٩) د / رفيق شرف

(٢٠) السيد / رمضان عبد الرحمن

(٢١) د د / محمد هريس

(٢٢) السيدة / إحسان مختار

(٢٣) السيد / رستم العشري

(٢٤) د / بابا جورجيو

(٢٥) د د / رمزي مصطفى

وتتم بطريق الزيارة للفحاجة للاسطة إنتاجهم سواء في مرافقهم أو الخارجين .
كما استخدم منهج الاختبارات السيكولوجية مع كل من :

(١) السيدة / إجلال سالم

(٢) السيد / عبد الفتاح الحسيني

(٣) الطفل / ابراهيم رمضان عبد الرحمن

(٤) د / سعد محمد علي أحمد

(٥) السيد / فاضل تيمان

حيث أمكن تطبيق اختبار تشكل الأشكال والصور الخالص بقياس
الابداع الفني

تطبيق عام التعليقات الجمالية

عدد

(١) بلغ عدد حالات الاستبيان ١٠٠ حالة أجاب منها ٦٠ حالة أى بنسبة
٦٠٪ وكانت نسبة الذكور من المتأثرين ٨٧ / ونسبة الإناث ١٣ / وتختلف من

المجموع ما يساوي ٤ .

(٢) يتضح من بيان حالات التخلف وإستعداد الردود أن عدد ١٠ حالات يرفضون إبداء أسباب وعدد ٥ حالات بسبب عموماً أسئلة الاستبيان وعدد ١٥ حالة بسبب العجز القوي وعدد ١٠ حالات لم استجبت إجاباتهم انقلها من مصادر معروفة .

(٣) توزعت الحالات حسب الطرق الملية إلى ٢٠ حالة عن طريق الاستبيان الشخصي وعدد ٢٣ حالة عن طريق الملاحظة وعدد ١٢ حالة عن طريق المقابلة الشخصية وعدد ٥ حالات عن طريق الأختبار السيكولوجي

(٤) بلغت نسبة الردود والإجابات وتصنيفها على الوجه الآتي .

١ - بلغت نسبة القائمين بالحس الكامل للصورة الجالية عدد ١٥ بما يوازي ٢١ ٪ .

ب - بلغت نسبة القائمين بالخلق التدريجي للصورة بدون حس عدد ٩ بما يوازي ٧ ٪ .

ج - بلغت نسبة القائمين بالحس التبعي وإكتمال الصورة تدريجياً عدد ٢٦ بما يوازي ٦٢ ٪ .



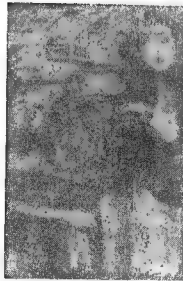
شکل (۱)



شکل (۲)



شکل (۲)



شکل (۴)



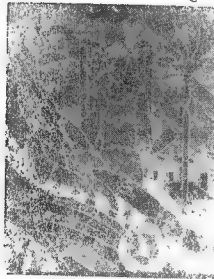
شکل (۵)



شکل (۱)



شکل (۷)



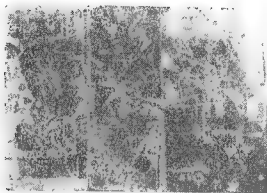
شکل (۸)



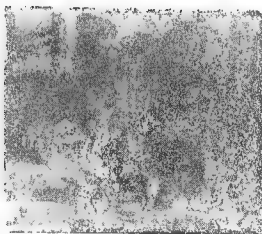
شکل (۹)



شکل (۱۰)



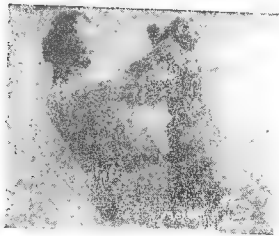
شکل (۱۱)



شکل (۱۲)



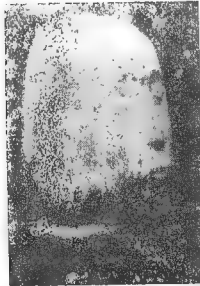
شكل (٢)



شكل (١٤)



شکل (١٥)



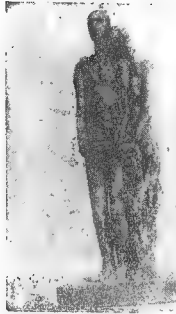
شکل (١٦)



شکل (۱۷)



شکل (۱۸)



شکل (۱۹)



شکل (۲۰)

المراجع العربية

أولا المراجع العربية :

(١) ١ - د محمد محمد على أبو ريان فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة دار المعارف

٢ - د. أميرة حلمي مطر علم الجمال مترجم تأليف د. هويسمان طبعة القاهرة

٣ - د محمد الشامي التذوق الفني طبعة القاهرة

٤ - د زكريا ابراهيم الفن خبرة مترجم تأليف ج. ديوى دار النهضة
طبعة القاهرة .

٥ - د. حسن حنفي الفن والحياة الاجتماعية مترجم تأليف بليخانوف
طبعة القاهرة .

٦ - محمد صدقي الجباخنجي فنون التصوير المعاصر طبعة القاهرة .

٧ - د. محمد عبد العزيز اسحق لفن المصرى الإسلامى طبعة القاهرة

٨ - علي حسن الخربوطلى الحضارة الإسلامية مترجم تأليف خودا بخش
طبعة القاهرة .

٩ - سعد الخادم الفن والتربية لاجتماعية طبعة القاهرة

١٠ - د. محمد زكى البسيونى الفن والتربية الاجتماعية طبعة القاهرة .

١١ - أحمد فهمى العمروسى الفنون الجميلة وأثرها في تربية الذوق السليم
طبعة القاهرة .

١٢ - د. زكريا ابراهيم فلسفة الفن في الفكر المعاصر طبعة القاهرة

١٣ - د. سعد المنصوري وسعد القاضي الفنون التشكيلية وكيف تنفذها
طبعة القاهرة .

١٤ - د. محمد زكي لمبيري الفن الحديث طبعة القاهرة .

١٥ - د. سامي البرويي المجهول في فلسفة الفن مترجم تأليف كروتشه
طبعة القاهرة

(ب) ١٦ - محمد رشاد مدران نظرية الموسيقى مترجم تأليف د. وانها وزير
طبعة القاهرة .

(ج) ١٧ - حسن محمد حسن مذاهب الفن الحديث طبعة القاهرة

» ١٨ - أسعد مليحة الرؤيا الابداعية مترجم

» ١٩ - حسن محمد حسن الأصول الجمالية الفنية الحديثة

» (ر) ٢٠ - أحمد رشدي صالح الفنون الشعبية

(د) ٢١ - د. أحمد عزت راجع أصول علم النفس طبعة دار المعارف

(س) ٢٢ - د. مصطفى موياف أسس الابداع الفني في الشعر خاصة طبعة لقاهرة

» (ع) ٢٣ - د. عبد لميز عزت علم الاحتجاج الجملي

٢٤ - عبد الحليم فتح الباب الفن والمجتمع مترجم تأليف ه. ريد
طبعة لقاهرة

(غ) ٢٥ - أنطونيو غرسيا الفن واماكنون المسلم ن مترجم طبعة القاهرة

(ك) ٢٦ - كمال الملاخ الفن الحديث والمعاصر مترجم تأليف فلاخان
طبعة القاهرة .

٢٧ - كمال الملاخ ورشدي أسكندر محسون سنة في الفن طبعة القاهرة

ثانياً مراجع أجنبية

- 1 — B (Gruppen,) History of Artistic Imagination in children
(Univ. of Iowa 1933)
- 2 — H. Bergson, L' Evolution Créatrice, (Paris, Acan ed 1937)
- 3 — Boussouquet, History of Aesthetics (Fondon 1934)
- 4 — Bjekanno, Art and Social life (M skow 1965)
- 5 — Bayr, Essais sur la Méthode en Esthétique (Paris ,
Flamarion)
- 6 — Bsch, Essais Critique sur l'esthétique de kant
(Paris 1929)
- 7 — Baudauin Psychologie de l'art (Alcan 1924)
- 8 — Collingwood, The principles of Arts (oxford Univ. 1938)
- 9 — (Dela croix,) L'Art et les sentiments Esthétiques (1943)
- 10 — J. Dewey, Art as experience (1934)
- 11 — Encyclopedia of Arts .
(Philosophical Library, New york)
- 12 — Fray, Vision and Design .
(Penguin book 1940)
- 13 — Gil ord The nature of creativity (1960)
- 14 — Ghiselin Breuster, The Creative process (1953)
- 15 — Hargrave, The Faculty of Imagination .
- 16 — Knox, Aesthetic of Kant, Hegel and Schopenhaur .

- 17 — Myro Bernard, *Encyclopedia of painting* (1955)
- 18 — H. Read *Education through Art* (1943)
- 19 — J. P. SARTRE, *L'imaginaire*, (Paris)
- 20 — Talor, *Thinking and Creativity* (1960)

الفهرست

	أهداء
	شكر
	تقديم
٢٢-١	المدخل إلى الابداع في علم الجمال
٢٢-٢	مناهج علم الجمال
٢٢	أولاً الموقف المنهجي [لنظرة الصوفية]
٢٣	ثانياً : الموقف المنهجي
٢٣	[أصحاب علم الجمال للتجريب]
٢٣	[أصحاب النهج الوصفي أو التحليلي]
٢٤	[أصحاب المنهج اإيماري والتقدي]
٢٤	[أصحاب المنهج المعيارى]
٢٥	منهج البحث في الابداع
٢٨	طرق لبحث التجريبي
٢٨	أولاً - الا- قيان
٢٨	ثانياً - الملاحظة الخارجية الوصفية
٢٩	ثالثاً - المقابلة الشخصية
٣٠	رابعاً - الاختبار أو التجريب النفسى
٣١	التجربة الأولى
٣١	الاستجواب النفسى
٣٢	التداعى الحر

٢٢ التطبيق الأول مربع (١) ، مربع (٢)

٢٣ التطبيق الثاني مربع (١) ، مربع (٢)

٢٤ اختبارات المهارات الابداعية في التعبير التشكيلي

٢٤ التطبيق الأول تمهيرة [تشكيل الاشكال] لقياس العلاقة

٢٥ التطبيق الثاني تمهيرة [تشكيل الصور]

٢٦ تمهيرة قياس الابداع الفني

عوامل الابداع : عامل العلاقة أو التلقائية في التعبير

• التخيل الابداعي

• المهارة التكنيكية

• الخبرة الجمالية واختزان الموضوعات

• التصور البصري

• الحرية

• الذكاء

• التذوق والتقويم الجمالي

• النفس والاجتهاد

٣٧ أسس الابداع

(١) الصورة

(٢) الخلدس

(٣) المادة

(٤) التمهيد

٤١ وسائل تنمية القدرة الابداعية

- (١) الميل الذاتي للعمل الفني
- (٢) المهارة والقدرة الابداعية
- (٣) الحرية في التعبير
- (٤) تنمية الخبرات الجمالية
- (٥) التوجيه الفني
- (٦) تنمية الذوق الفني
- (٧) تدريب الفنان على التصور البصري في الخيال والادراك الحسى.

٤٤ الباب الأول - تطور نظريات الابداع

دراسة تاريخية نقدية

نظريات الابداع الفني خلال العصر

٤٥ ١ - نظرية الالهام والعبقرية أو الحدس

٤٦ النظرية العقلية

٤٦ ٣ - النظرية الاجتماعية

٤٧ مقومات الابداع الفني

(ا) المؤثرات الحضرية

(ب) أساليب الصنعة والنسك في الفن

(ج) الوعي الجمال والقيم الجمالية

٤ ٤ - النظرية التأملية أو الانطباعية

٥ ٥ - النظرية السيكلوجية والتحليل النفسي

٥٠ أصول نظريات الابداع

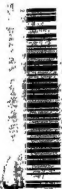
٥٠ أصول النظرية العقلية

٥٢	أصول النظرية الحديثة أو الإلهام والمبقرية
٥٤	أصول النظريات الإبداعية الأخرى
٥٤	١ - عماو يل كانط
٥٦	٢ - هيغل
٦٠	٣ - جون لوكين
٦١	٤ - بندتو كروتشه
٦٨	٥ - اردل جنكنز
٧١	٦ - هوبرت رين.
٨٠	٧ - ديليس هويسمان
٨٤	٨ - جورج سانديانا
٩٠	٩ - جورج كورلنجرود
٩٧	١٠ - أندريه مالرو
١٠٠	١١ - ميلو بوتقي
١٠٨	١٢ - جان بول سارتر
١١١	مكونات العملية الإبداعية
١١٢	(١) المادة
١١٣	(ب) الصورة
١١٣	(ج) التعبير
١١٥	دور الخس في عملية الإبداع

١٢٢	مراحل العملية الابداعية
١٢٩	الكشف عن ميكانزم أو طبيعة الابداع الجمالى
١٣٣	النتيجة
١٣٩	ملحق : عن الفراسة التجريبية للابداع الجمالى
١٤٠	نموذج استخبار السادة للفنانين والفنانات.
١٤٥	ملاحق الاكاديميات للصور
١٥٥	المراجع العربية
١٥٨	المراجع الاجنبية
١٦٠	الفهرست

طبعة غرضياع
رواي الاكثاف
المعارفة . اسكندرية

17
531



0523742